Александр Федоров

Польский альбом
Заметки о кино

Москва
2019

Рецензент: д-р искусствед., проф. Л.В. Усенко

Федоров А.В. Польский альбом: заметки о кино. М.: МОО «Информация для всех», 2019. 75 с.

Данная монография посвящена польскому кинематрографу и его отражению в зеркале советской и российской кинокритики.

Монография предназначена для преподавателей высшей школы, студентов, аспирантов, исследователей, кино/медиакритиков, журналистов, а также для круга читателей, которые интересуются проблемами кинематографа и кинокритики.

** Большая часть исследований, на основе которых написана данная монография, выполнена за счет средств гранта Российского научного фонда (проект №14-18-00014).*

Fedorov, Alexander. Polish album: notes about cinema. Moscow: ICO “Information for All”, 2019. 75 p.

This monograph is dedicated to Polish cinema and its reflection in the mirror of the Soviet and Russian film criticism.

The book is intended for educators, students, researchers, film / media critics, journalists, for the readers who are interested in the problems of film and media criticism, film studies.

Fedorov, Alexander. Album polski: notatki o kinie. Moskwa: Informacja dla wszystkich, 2019..

Monografia ta poświęcona jest polskiej kinematografii i jej odbiciu w lustrze radzieckiej i rosyjskiej krytyki filmowej.

Monografia przeznaczona jest dla profesorów uniwersyteckich, studentów, krytyków filmowych/medialnych, dziennikarzy, a także dla ogółu społeczeństwa zainteresowanego problematyką kinematografii i krytyki filmowej.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

Пик интереса к польскому кино в СССР пришелся на 1960-е годы. И это вполне объяснимо: во-первых, в отличие от ситуации 1920-х – 1930-х годов, дружба и сотрудничество с Польшей в это время активно поддерживались на государственном уровне; во-вторых, на эти годы (со второй половины 1950-х до середины 1960-х) пришелся взлет так называемой «польской киношколы»; в-третьих, именно польские фильмы составляли тогда весомую часть зарубежного проката в советских кинотеатрах.

Отсюда понятно, почему именно в 1960-х в нашей стране были опубликованы не только десятки статей, но и пять книг о польском кино (Маркулан, 1967; Рубанова, 1966; Соболев, 1965; 1967; Черненко, 1965).

С возникновением в 1970-х кинематографа «морального беспокойства» польских фильмов в советском прокате становилось всё меньше, соответственно, уменьшилось и число публикаций.

К примеру, книги И.И. Рубановой о документальном кино Польши, о творчестве Згибнева Цыбульского (1927-1967) и Анджея Вайды (1926-2016) из-за препонов цензуры так и не добрались до читателей (см. об этом: Рубанова, 2015).

Еще сильнее ухудшилась ситуация в связи с попыткой польского движения «Солидарность» выступить против коммунистического режима: о многих польских кинематографистах (включая поддержавшего «Солидарность» А. Вайду) нельзя было упоминать в советской прессе вплоть до перестроечных времен...

Короткая волна оживления советской кинополонистики пришлась на конец 1980-х – начало 1990-х годов. Именно в это время они смогли писать, наконец, не опасаясь цензурных запретов и правок.

Но... распад СССР практически сразу повлек за собой ликвидацию сложившейся за многие десятилетия системы ежемесячного проката фильмов из стран Восточной Европы: на российские кино/видеоэкраны хлынул поток американской продукции, практически смывший в 1990-е годы не только польское, но и российское кино. В результате не столь уж многочисленные поклонники польского киноискусства могли теперь увидеть его только на неделях кино Польши, по спутниковому телевидению или в интернете.

А со смертью Р.П. Соболева (1926-1991) и М.М. Черненко (1931-2004) о польском кино в России стали писать всё реже и реже (среди последовательных кинополонистов отмечу И.И. Рубанову, Д.Г. Вирена, Т.Н. Елисееву, О.В. Рахаеву).

Польский кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики

О чём было можно, а о чём нельзя?

И.И. Рубанова, один из лучших знатоков польского кино, со знанием дела отметила, что в Польше после 1956 года *«территория разрешенной свободы была просторнее, чем у нас. Очень жестко регулировались содержание, отдельные темы (например, отношения с великим восточным соседом, как актуальные, так и исторические), но поэтика, стилистические решения отдавались на усмотрение художника. ... в Польше с цензурой было легче, цензоров не интересовала, например, стилистика, форма, язык, который у нас долгое время был нормативным. ... Все, что касалось формы, стиля, польская цензура не трогала, она за этим не охотилась»* (Рубанова, 2000, 2015).

С И.И. Рубановой согласен и Д.Г. Вирен: *«Базовым различием советской и польской цензурных систем было как раз то, что в формальном плане польским кинематографистам было позволено очень многое, лишь бы не было идеологической крамолы и «неудобных» тем (тогда как в послевоенном советском кино «чистые» эксперименты с формой, мягко говоря, не приветствовались)» (Вирен, 2015, с.10*). Более того, Д.Г. Вирен считает (и я склонен с ним согласиться), *что «Польша, с точки зрения цензуры, была, возможно, наиболее либеральной (насколько это слово вообще применимо в данном контексте) страной (среди социалистических государств – А.Ф.) для художников, и не только кинематографистов» (Вирен, 2013, с.98).*

Вместе с тем, в этой связи О.В. Рахаева пишет, что до 1956 года власти Польши *«довольно остро реагировали на отсутствие советских персонажей в кино: фильм Леонарда Бучковского «Запрещенные песенки» («Zakazane piosenki», 1946) был принят только после поправок (в том числе показа ведущей роли советских солдат в освобождении Варшавы). Чтобы избежать упреков в неверной трактовке событий, в фильме Ванды Якубовской «Последний этап» («Ostatni etap», 1947) в концлагере среди главных героинь действовали сразу две русские. Другим примером может служить фильм «Непокоренный город» («Miasto nieujarzmione», 1950, реж. Ежи Зажицкий), который после длительных перипетий со сценарием все-таки показывал попытки советских солдат установить из варшавской Праги связь с восставшей Варшавой на другом берегу. Иногда идеологическую правильность*

гарантировало личное участие советских товарищей: консультантом фильма «Солдат победы» («Żołnierz zwycięstwa», 1953, реж. Ванда Якубовская) был сам маршал Рокоссовский» (Рахаева, 2012, с.227).

И только после десталинизации, принесенной хрущевской оттепелью, *«польское кино оказалось в исключительных для творчества условиях полусвободы. Навязанные сверху искусственные рамки всегда ведут к благородному усложнению формы, а государственный пресс обеспечивает сложную форму публикой, алчущей заведомого подтекста. В то же время дешифровка художественных шарад не должна приводить автора к сиюминутному аутодафе (что непременно ждало русских режиссеров, случись им хотя бы задумать истории, которые пусть и не без труда, но проталкивали на экран поляки; так, например, возникло «кино морального беспокойства» (Горелов, 2011)*.

В частности, эту «полусвободу» хорошо иллюстрирует рассказ И.И. Рубановой, о том, как в 1958 году по отношению к «Пеплу и алмазу» в Польше *«были приняты превентивные меры: в стране картину выпустили на экраны, но показывать за границей запретили. Однако тогдашний начальник кинематографии Ежи Левинский, гордый тем, что под его чутким и гибким руководством польское кино сумело создать такой превосходный фильм, тайком вывез его на Венецианский фестиваль, чтобы без шуму показать на одном из внеконкурсных показов. Без шуму не получилось. Левинского сняли, а фильм начал шествие по экранам мира и сегодня считается украшением столетней истории мирового кино. Власти тем самым была навязана роль великодушного мецената, весьма, надо сказать, для нее обременительная» (Рубанова, 2000)*.

Особенности советской киноцензуры были иными: как в кино, так и в кинокритике нельзя было:

- иметь альтернативную официальной трактовку многих этапов польско-российско-советских отношений (например, советско-польская война 1920 года, вторая мировая война 1939-1945, весь послевоенный период, включая, разумеется, оценку движения «Солидарность»);
- положительно относиться к формальным экспериментам в области формы и киноязыка;
- позитивно рассматривать эротическую, религиозную и мистическую тематику;
- доброжелательно оценивать творчество польских кинематографистов, эмигрировавших на Запад (или позже: творчество кинематографистов, поддержавших «Солидарность»).

Такого рода запреты в СССР просуществовали вплоть до начала «перестройки», хотя временами их и можно было чуть-чуть обойти (ну, например, написать что-то положительное о мистическом фильме Я. Маевского «Локис»).

Опасаясь ревизионизма…

Пожалуй, первой заметной советской киноведческой работой о польском кино стала статья Р.Н. Юренева (1912-2002) с характерным названием «О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши» (Юренев, 1959). В ней, несмотря на наступившую политическую «оттепель», отчетливо проявились жесткие идеологические тенденции сталинских времен. Анализируя ключевые польские фильмы второй половины 1950-х, Р.Н. Юренев в целом вынес им весьма строгий приговор.

К примеру, сначала он упрекнул Анджея Вайду – режиссера самого знаменитого произведения «польской киношколы» «Пепел и алмаз» (1958) – в том, что *«нет в фильме гнева против тех, кто заставлял польских юношей стрелять в безоружных людей, озабоченных только счастливым будущим своего народа, только перспективами восстановления и строительства. Нет гнева против самих юношей, обрисованных с чувством глубочайшей симпатии и душераздирающей жалости» (Юренев, 1959, с.96).* А потом задал риторический, идеологически выдержанный вопрос: *«Читал ли Вайда ленинские статьи о партийности литературы, в которых с побеждающей силой доказано, что, пытаясь стать вне классовой борьбы, художник неминуемо скатывается в болото реакции?» (Юренев, 1959, с.97).*

Чуть теплее Р.Н. Юренев был настроен к военной драме А. Вайды «Канал» (1957), так как *«талантливо, искренне, сильно решил молодой постановщик многие его эпизоды»,* но и здесь критик заметил *«нарочитость, влияние экспрессионизма, болезненное внимание к страданию, к ужасам медленной гибели людей» (Юренев, 1959, с.96).*

Досталось от Р.Н. Юренева и ироничному фильму Анджея Мунка «Героика» (1957). Стоявший в ту пору на твердых позициях социалистического реализма киновед, утверждал: *«Для меня ясно одно: намеренная, сознательная «дегероизация» участников варшавского восстания объективно приводит к клевете на них. … а туманное намерение авторов «Героики» объективно привело их у надругательству над памятью погибших повстанцев и к оправданию людей, смирившихся с фашистским игом» (Юренев, 1959, с.94).*

Переходя к анализу современной тематики в польском кино, Р.Н. Юренев был не менее строг и бдителен, трактуя «Восьмой день недели» (1958) как *«фильм, клеветнически рисующий и польскую молодежь, и польскую современность. ... Так признанный лидер польской кинематографии, создавший ряд сильных и правдивых картин, коммунист Александр Форд, встав на путь ревизионизма, закономерно, хотя и против своей воли, был использован как орудие борьбы против своей социалистической родины» (Юренев, 1959, с.102).*

Досталось от Р.Н. Юренева и фильму А. Мунка «Человек на рельсах» (1957), где *«сцена пения интернационала была просто оскорбительной» (Юренев, 1959, с.92)* и драме В. Хаса «Петля», где *«в бесконечно мрачном, унылом и безнадежном облике ... предстает современная Польша» (Юренев, 1959, с.100).*

Таким образом, статья Р.Н. Юренева, по сути, стала настоящим обвинительным приговором лучшим фильмам «польской киношколы». И, как знать, быть может, именно эта публикация и это конкретное мнение послужили основой для принятия «оргвыводов»: «Героика», «Петля» и «Восьмой день недели» не были допущены до советских экранов вовсе, а «Пепел и алмаз» хоть и вышел, но с большим запозданием.

И надо сказать, что Р.Н. Юренев был не одинок в подобных обвинениях. Так известный в ту пору киновед Я.К. Маркулан (1920-1978) выразилась еще грубее: *«Черная серия» знаменовала, по существу, обращение к эстетике натурализма. Какие бы причудливые формы ни приобретало «внешнее одеяние» фильма, каким бы ни было оно аристократично-изысканным, внутреннее наполнение его было мелким, часто банальным. Художник рылся в навозной куче, но не для того, чтобы найти в ней жемчужное зерно, а ради самой кучи. Он приговаривал: «Смотрите, какая необыкновенная эта куча, как похожа она то на грозовое облако, то на девятый вал! Сколько в ней правды, красоты, самобытности!». А куча оставалась кучей, о чем свидетельствовало зловоние» (Маркулан, 1967, с.206).*

В несколько смягченном варианте, но столь же идеологически заряжено отзывались о польских фильмах второй половины 1950-х и другие заметные советские киноведы:

«Как нередко бывает в споре, в своем отрицании фальши и догматизма минувших лет отдельные режиссеры ударились в другую крайность – стали отражать лишь негативные стороны жизни, и их фильмы давали искаженное представление о действительности. Не случайно многие фильмы той поры получили название «черных» ... польское кино в конце 50-х годов испытало

некоторое воздействие западных эстетических концепций. Мы можем обнаружить в ряде картин мотивы упаднических философских течений, пессимистического восприятия жизни и человеческого одиночества» (Соболев, 1967, с. 17, 28).

«Многие особенности картин второй половины 50-х годов определялись непосредственной реакцией на схематизм и сглаживание противоречий, присущие многим фильмам предыдущего периода. В полемическом запале мастера кино концентрировали теперь внимание на отрицательных сторонах действительности. … Трагическая безысходность и смерть стали главными доминантами при изображении войны и оккупации. Надо также отметить, что в этот период появилось несколько фильмов, в которых новая действительность была очернена. Это объяснялось тем, что на какое-то время в теорию и практику польского кинематографа стало проникать влияние реакционного буржуазного кино… Мрачное, одностороннее видение мира, неверие в человека… Правда, защитники «черной серии» заверяли, что именно эта атмосфера безнадежности призывает зрителя к активной борьбе, но это не соответствовало действительности. … В отдельных художественных фильмах этого рода было видно влияние входивших тогда в буржуазном кино в моду экзистенциалистских тем: некоммуникабельности, беспомощности индивидуума пред абсурдностью бытия и т.д. … Эта тематика была специфической: содержание картин «польской школы» составляли либо история безвыходно-трагических судеб поляков в годы войны и оккупации, либо изображенные в гиперболизированной форме недостатки современной польской действительности» (Колодяжная, 1974, с. 26, 45, 47).

Именно исходя из этой позиции В.С. Колодяжная (1911-2003) критиковала за «черноту» фильмы «Человека на рельсах» (1957) А. Мунка, «Конец ночи» (1957) Ю.Дзедзины, П. Комаровского и В. Ушицкой, «Петля» (1958). В.Хаса (Колодяжная, 1974, с.46-47), а Я.К. Маркулан – вместе с «Петлей» еще и «Загубленные чувства» Ежи Зажицкого, «Базу мертвых» Чеслава Петельского, «Молчание» Казимежа Куца (Маркулан, 1967, с.204).

Как следует из приведенных выше цитат, основными объектами критики польских фильмов второй половины 1950-х в СССР были «пессимизм», «безысходность», «мрачность», «неклассовый подход», «очернительство», «клевета», «ревизионизм», «подверженность западному влиянию» и прочие факторы, воспринимавшиеся с позиций соцреализма как крайне негативные. И надо сказать, что именно в подобных грехах официозная советская кинокритика обвиняла чуть позже и некоторые фильмы, созданные в СССР или с

участием СССР («Восточный коридор» В. Виноградова, «Звезды и солдаты» М. Янчо и др.).

Анджей Вайда как центральная фигура советской и российской кинополонистики

Бесспорно, многие советские кинокритики, посвятившие значительную часть своего творчества именно польскому кино (И.И. Рубанова, М.М. Черненко и др.), старались защитить Анджея Вайду (1926-2016) и его коллег от грубых нападок. Однако и они были вынуждены действовать весьма осторожно – в рамках дозволенного цензурой.

В частности, в своих публикациях они (быть может, против своей воли) поддерживали официальную советскую версию о раскладе политических сил в Польше военных и первых послевоенных лет:

«1939 год с жестокой несомненностью обнаружил ложность буржуазного правопорядка и официального мировоззрения, активно насаждавшегося хозяевами санационной Польши. ... Впоследствии, когда стало нереально рассчитывать на поражение Советской Армии, АК выродилась в вооруженные банды, стрелявшие в спины освободителей» (Рубанова, 1966, с. 8-9).

«Политическая программа Армии Крайовой определялась выдвинутым еще в начале тридцатых годов лозунгом о «двух врагах» – Германии и СССР. На деле этот лозунг означал ориентацию на германский фашизм против Советского Союза, что доказал печальный опыт второй мировой войны» (Черненко, 1965a).

«Война, героизм, долг, патриотизм – эти темы стали преобладающими в польском кино. И с наибольшей силой они воплощены в «Пепле и алмазе». О трагедии польских парней, обманутых реакционным подпольем, повернувших автоматы против польских коммунистов и советских солдат, об их бессмысленной гибели с болью рассказывает фильм» (Черненко, 1965b).

«Но взаимосвязанность человека и истории зачастую выступает у Вайды лишь как беззащитность человека перед лицом неотвратимых, но непознаваемых исторических катаклизмов. Поэтому Вайда снимает значительную часть вины самого Мацека, перекладывая ее на плечи истории. Между тем спустя тринадцать лет он не мог не понимать, что за спиной Хелмицкого стоят вполне определенные социальные силы, направляющие руку заблудившегося солдата против нового общественного строя, против законов новой, еще только рождающейся жизни. Эти силы – их нужно назвать по имени – реакционное руководство Армии Крайовой,

эмигрантское правительство в Лондоне – однажды уже направили сотни и тысячи Мацеков на бессмысленную гибель» (Черненко, 1965а).

«Не без основания многие считают «Пепел и алмаз» высшим достижением польской кинематографии, наиболее полным выражением того направления киноискусства, которое получило название польской школы. В этом талантливом произведении с необыкновенной художественной силой и честностью раскрыт основной конфликт так называемой «драмы поляка», обреченности, жертвенности во имя ложно понятых идеалов. ... Причина успеха была еще и в том, что беспощадный и искренний фильм Вайды сказал впервые правду о тех, что был причиной гибели подобных Мацеку, он раскрыл антинародную сущность лондонского эмигрантского правительства, продававшего интересы Польши, заключившего сделки с гитлеровцами и провоцировавшего братоубийственную борьбу» (Маркулан, 1967, 80, 91-92).

«Актер (З. Цыбуальский – А.Ф.) попытался воплотить на экране эмоциональную биографию поколения, к которому принадлежит сам и представителя которого он с необыкновенной полнотой и отчетливостью сыграл в лучшем своем фильме — «Пепел и алмаз». ... Актер играет одновременно вину и безвинность своего героя. Мацек виновен, потому что разминулся с историей, потому что был слеп и глух к ней. Но он и безвинен, потому что, воспользовавшись его патриотическим чувством, его обманули и предали буржуазные руководители движения» (Рубанова, 1965, с.136, 140).

В поисках аналогий, понятных и приемлемых для советской власти, М.М. Черненко и В.С. Колодяжная пытались опереться на роман М. Шолохова «Тихий Дон», подчеркивая, что:

«есть в трагедии Мацека Хелмицкого что-то общее с судьбой Григория Мелехова. Пусть различны обстоятельства времени и места, различны биографии и характеры, – их объединяет вина перед своим народом, искупить которую может только смерть» (Черненко, 1964).

«Мачек – человек запутавшийся, как и Григорий Мелихов, оказавшийся жертвой обстоятельств и окружающих его людей, смутно ощущавший свою ошибку и заплативший за нее жизнью. Вместе с тем Мачек и национально-польский тип героя, готового совершать безрассудно смелые поступки, не задумываясь над их практической целесообразностью и их идейным смыслом» (Колодяжная, 1974, с.34).

(здесь и далее разночтения в написании имени главного героя «Пепла и алмаза» связаны с различными версиями русскоязычной транслитерации – А.Ф.)

Грубее и жестче эта же аналогия возникала в книге кинокритика Р.Н. Соболева: *«к концу фильма Вайда отделяет человеческую накипь от подлинных людей и проводит в последнем пьяном полонезе всех, кто олицетворял собой старую уходящую Польшу. Вот за эти обломки прошлого и умрет на свалке Мацек. … Трагичность же смерти Мацека состоит в той же очевидной истине, что погибает не убежденный контрреволюционер, а обманутый, запутавшийся юноша, подлинное место которого – в рядах строителей новой Польши. Если искать параллели, то так же трагична судьба Григория Мелихова» (Соболев, 1967, с. 40, 43).*

Полемизируя со своими консервативными оппонентами, автор монографии о военной теме в польском кино И.И. Рубанова справедливо писала, что *«Пепел и алмаз» – фильм не только политический. Его содержание шире, чем просто анализ конкретной политической ситуации. И ситуация, и ее осмысление отошли от истории. Живым осталось обобщенное звучание произведения, которое мы назвали потребностью общей идеи. И потому фильм «Пепел и алмаз» – исторический в той же мере, в какой и современный» (Рубанова, 1966, с.112).*

В постсоветских 1990-х М.М. Черненко вновь вернулся к анализу самого знаменитого фильма Анджея Вайды. И здесь он очень точно подметил, что *«Пепел и алмаз» сразу же стал частью нашей кинематографической культуры конца 50-х — начала 60-х годов, и, наверное, не найти режиссера, который не смотрел бы эту картину в Госфильмофонде, и сегодня, спустя много лет, не без удивления и ностальгии во многих фильмах наших тогдашних молодых обнаруживается то висящий вниз головой Христос, то неловкий герой, погибающий меж белыми полотнами, на которых остаются капли его крови, то смертельное объятие двух смертных врагов, то... Впрочем, так можно перечислить почти все ударные сцены вайдовского шедевра, за исключением, пожалуй, лишь сцены с горящим спиртом, да и то, наверное, стоит лучше порыться в памяти. Но дело даже не в конкретных следах этой удивительной пластики, дело в общей атмосфере картины, в поразительном смешении грусти и безнадежности, отчаяния и биологической радости жизни, неумолимости исторических предназначений и случайности человеческих выборов...» (Черненко, 1992).*

В 2009 году Т.Н. Елисеева оценила «Пепел и алмаз» свободным от оглядки на цензуру современным взглядом: *«Главный герой картины, Мачек Хелмицкий, отважный молодой поляк, готовый*

жертвовать собой «ради дела», боровшийся во время фашистской оккупации за освобождение своей страны, оказывается перед фактом, что его Родину освободили люди чуждой ему идеологии. Мачек принадлежал к армии, которая сражалась за одну Польшу, а была сформирована другая. Мачек хочет быть верным той Польше, за которую боролся, и это его право» (Елисеева, 2009, с.99).

Как уже упоминалось выше, «Канал» А. Вайды в целом был встречен советской критикой положительно (Рубанова, 1966, с.89-99)

К примеру, отмечалось, что это произведение *«о людях, которые были обречены с первых же кадров фильма, и фильм не обманывал, он предупреждал об этом сразу, в титрах, людях, которые потеряли все, кроме человеческого достоинства, которые не могли победить и знали это, но шли на смерть, ибо смерть оставалась единственным, что им принадлежало в жизни, что они могли выбирать по собственной воле, по собственному разумению. И они делали этот выбор во имя свободы, во имя независимости, во имя победы тех, кто доживет» (Черненко, 1974). «Всем строем своим выступая против противоестественности войны, против бесчеловечности и жестокости нацизма, фильм Вайды выдвигал как единственную ценность в предсмертной борьбе героизм во что бы то ни стало, исполнение воинского долга ценой жизни. И, подвергая сомнению смысл варшавского восстания в целом, Вайда ни на минуту не усомнился в закономерности и целесообразности героизма каждого из своих героев» (Черненко, 1965а).*

И здесь прав М.М. Черненко: несмотря ни на что, *«героям военных картин Вайды всегда оставалось хотя бы горчайшее утешение в их бесперспективной и отчаянной борьбе — предсмертное ощущение сопричастности истории, нации, судьбе народа, всему, что на несколько порядков превышает ценность и стоимость индивидуального человеческого бытия; тому, что выше смерти, выше суетности и суеты их героической агонии» (Черненко, 1972).*

Советские киноведы обращали внимание и на образность языка этого выдающегося произведения: *«Поэтика «Канала» сурова и мужественна. Многие сцены решены здесь с аскетической строгостью, их сила – в экспрессии. Здесь нет и в помине того любования формой, которое достигает апогея в стилистической щедрости «Лётны», «Самсона», «Пепла». ... Крупные планы, свет, шумы, нервная подвижность камеры, густота тьмы и резкость световых акцентов, рассеченность нашего внимания, следящего за блужданиями героев, рождает эмоциональную напряженность наших ощущений, дают почувствовать с необыкновенной силой поэтический климат картины. Экранное изображение передает*

нам не только душевное состояние людей обреченного отряда, но и как бы материализует душную смрадность каналов, неустойчивость каждого шага по скользким камням, бесконечность и безысходность этого трагического лабиринта» (Маркулан, 1967, с.77-78).

Справедливо писалось, что в «Канале» *«игра актеров была крайне сдержанной и тонкой в выражении доведенных до крайности чувств. Пластический образ действия, документальный по точности, был одновременно острым. Лаконичные и необычные по экспрессии композиции кадров, ракурсы, пучки света, направленные во тьму, подчеркивали трагизм действия, всегда достоверного и часто метафорического» (Колодяжная, 1974, с.33).*

Однако к этой положительной оценке «Канала» иногда добавлялась и ложка идеологического дегтя, напоминавшая тогдашним читателям, что *«Варшавское восстание – авантюрная акция эмигрантского правительства, имевшая целью вернуть власть буржуазно-помещичьим кругам» (Соболев, 1967, с.31).* И что хотя «Канал» и «Пепел и алмаз» были поставлены талантливо, но *«оба фильма не содержали глубокого философского осмысления истории, они дали скорее эмоциональное отражение трагических судеб рядовых аковцев. Политические, экономические и социальные аспекты показанных процессов не были объектом анализа. Вайда коснулся этих проблем мимоходом» (Колодяжная, 1974, с.37).*

Яркая, эмоциональная вайдовская «Лётна» была встречена советским киноведением еще более критично: посыпались обвинения в формализме (Маркулан, 1967, 102-110). И даже такой поклонник творчества А. Вайды, как М.М. Черненко, писал, что *«ссылаясь на Эйзенштейна, Вайда повторял ошибку своего мастера и, понимая это, бросался к другому своему метру — Бунюелю, насыщая фильм кровавыми и жестокими образами, лежащими на грани сюрреалистических кошмаров. Но если у Бунюеля это служит обнажению жестокости и бесчеловечности буржуазной цивилизации, выражает протест художника, отвечающего жестокостью на жестокость, то натуралистические образы «Лётны», накладываясь на идейную пустоту фильма, оказываются эффектами ради эффектов. ... В сущности, окончательной расправы с уланской легендой не получилось, ибо Вайда не сумел правильно расставить акценты, найти точное соответствие героической эпопеи с иронической историей уланского соперничества, с сентиментальной любовной историей поручика и красавицы шляхтянки. В результате фильм оказался перегруженным автономными символами, раздробленным стилистически, трудным для восприятия. (Черненко, 1965а).*

Не пощадил Мирон Маркович и первый вайдовский фильм на современную тему, утверждая, что *«герои «Невинных чародеев» — антиподы героев трилогии. Знаменательно, что в первом своем фильме о современности Вайда обращается к характерам, лежащим на периферии действительности. Это понятно. Еще не осмыслив художнически главную проблематику мирного времени, Вайда боялся сфальшивить в этом главном. Фальшь на периферии казалась ему менее рискованной. Впервые Вайда боится риска. И неминуемо проигрывает. Ибо внутренне неустроенный, замкнувшийся в кругу снобистских настроений, герой «Невинных чародеев» не мог стать героем подлинно драматического конфликта» (Черненко, 1965а).*

Более консолидировано отнеслась советская кинокритика к исповедальному вайдовскому фильму «Всё на продажу»: *«Даже самый романтический из них, казалось бы, навсегда обреченный искать и находить в прошлом своего народа лишь трагизм и поражения, даже Вайда снимает в конце шестидесятых годов удивительную по самокритичности, по иронии к себе самому картину «Всё на продажу», где подвергает безжалостному пересмотру все, что было сделано им за пятнадцать лет работы в кино, что принесло мировую славу и ему самому и польскому кинематографу» (Черненко, 1974), поэтому «Всё на продажу» стал фильмом не только о Цыбульском, он стал фильмом о цене человеческой индивидуальности, отдающей себя другим, исповедующейся на людях и для людей» (Черненко, 1970).*

И здесь, наверное, прав М.М. Черненко: художнику порой трудно *«преодолеть себя самого — свой успех, свою стилистику, свою драматургию, свои душевные стереотипы, невозможность начать все сначала, оставаясь, как это принято говорить самим собой». Для этого Анджею Вайде «пришлось вывернуть себя наизнанку. Для этого ему пришлось пережить смерть Цыбульского, пережить ее как собственную, чтобы, «оттолкнувшись» от трагической гибели соавтора своего шедевра — кстати сказать, так и не сумевшего до самой смерти освободиться от гипнотического успеха «Пепла и алмаза», — произвести безжалостную оценку своего темперамента и своего интеллекта, жесточайшую ревизию своей этики и эстетики, своего душевного и художественного хозяйства» (Черненко, 1971).*

В этом контексте элегичный вайдовский «Березняк» был воспринят советской кинокритикой как своего рода передышка мастера:

«Первыми кадрами «Березняка» Анджей Вайда приглашает в непривычное для себя затишье, удивляет выбором героев, почти

ставит в тупик фабулой. «Березняк» рассказывает о тайном и явном недоброжелательстве, о жизнелюбии, простодушной чувственности, сиротском горе. ... Частная семейная история становится для него новым поводом для размышлений о неразрывной, неизбежной, абсолютной связи человека и его страны» (Рубанова, 1972, с.151).

«В «Березняке», на первый, во всяком случае, взгляд, начисто отсутствует все, что составляло силу и нерв прежних вайдовских лент: жесточайшая, нерасторгаемая сопричастность человека болезненнейшим проблемам истории, ее невралгическим точкам и нерассекаемым узлам. Только здесь, только на перекрестьях личных катастроф героев с трагедиями общества, нации, государства, — только здесь рождалась полемическая температура фильмов «польской школы», наиболее острым представителем которой был Вайда. ... Вайда выстраивает свой «Березняк» по законам бесконечно далеким от всего, чему поклонялся прежде. Он погружает своих героев в бездонную безвоздушность взаимной ненависти, он позволяет им выглянуть из инфернального интерьера шляхетского дворика лишь затем, чтобы увидеть третьего участника драмы, быть может, самого важного, — крестьянскую девушку Малину, в объятиях которой младший найдет последнее успокоение перед смертью; в объятиях которой старший найдет освобождение от смерти — во имя будущей жизни» (Черненко, 1972).

Здесь стоит отметить, что как «Березняк», так и «Пейзаж после битвы» были встречены советскими киноведами весьма позитивно (Колодяжная, 1974, с.51-55; Черненко, 1971; 1972; 1978).

При всём враждебном отношении советского официоза к социальной драме «Человек из мрамора» (1976) о творчестве Анджея Вайды можно было писать в СССР вплоть до эпохи «Солидарности». К примеру, масштабная драма А. Вайды «Земля обетованная» (1974) вызвала широкий (и в целом положительный) отклик в советской прессе.

Так М.М. Черненко опубликовал очень глубокую по своим философским выводам статью об этом выдающемся фильме, подмечая, что *«взгляд Вайды внимателен и печален, он не скрывает ни дряхлости, ни нищеты, «пробивающейся» то там, то здесь — и в обтрепанном кунтуше старого Боровецкого, и в облупившихся красках фамильных портретов, и в скудости меню за патриархальным столом; напротив, он обнаруживает во всем этом своеобразную элегическую поэзию, он любуется чахоточной прелестью неизбежной агонии, этим предсмертным проявлением достоинства и самообладания огромной исторической эпохи,*

славного и героического национального прошлого. И пусть герои не знают, да и знать не хотят, откуда придет гибель, — они принимают ее приближение с тем гордым и спокойным стоицизмом, который выработали поколения предков, привыкших не столько к победам, сколько к поражениям. ... Тем более, что живет в них где-то глубоко внутри надежда на то, что, быть может, все обойдется, ибо, если подумать, если оглядеться вокруг, откуда бы прийти этой гибели, особенно нынче, в восьмидесятых годах спокойнейшего, стабильнейшего XIX столетия, когда мир, казалось, упорядочен до самого страшного суда, когда всюду царит гармония, какой никогда еще не знала Европа. И на свой, не традиционный лад они, пожалуй, и правы: для поместного дворянства опасность может прийти только и исключительно извне, а тогда, как велят обычаи и долг, шляхтич выхватит саблю из ножен, вскочит на белого коня и помчится умирать за бога, честь и отечество... Лет пятнадцать назад мы уже видели это у того же Вайды: тот же белый дворянский дворик, ту же прекрасную шляхтянку, белоголовую и умиротворенную, тех же гордых героев, не раздумывая бросавшихся — с саблями наголо — на гитлеровские танки, залившие огнем и металлом золотую польскую осень тридцать девятого года. Но они, герои «Лётны», шли навстречу смерти в ситуации однозначной и ясной, по-своему счастливой, ибо опасность была ясна, определенна. Герои «Земли обетованной» куда более уязвимы, ибо опасность, угроза может быть персонифицирована в ком угодно, даже в самом близком, даже в одном из них, так что не понять, то ли опасность это, то ли просто предвестие какого-то нового, незнакомого и потому пугающего будущего» (Черненко, 1977).

В сравнении с этим текстом М.М. Черненко вышедшая в том же году статья И.И. Рубановой кажется слишком уступчивой советской цензуре:

«Земля обетованная», Лодзь, молодой польский капитализм в его понимании – это мир без самосознания, без этики, без понятия о красоте, мир бескультурья и духовной пустоты. Но этом хаосе начинает прорисовываться историческая перспектива. ... Финального приказа Боровецкого – стрелять в рабочих – нет у Раймонта. В книге Боровецкий драпирует свою деятельность вялой благотворительностью. Художник наших дней, исповедующий марксистскую концепцию истории, знает, что капитализм силой неумолимой логики вещей в конечном свете лишь залпами может расчистить себе путь к успеху. Так исторический по материалу и исходному замыслу фильм стал остро и актуально политическим» (Рубанова, 1977, с. 176).

После того, как Анджей Вайда активно поддержал движение «Солидарность», отношение к его творчеству в СССР на официальном уровне резко изменилось. В 1981 году в журнале «Искусство кино» была напечатана редакционная статья под характерным названием «Анджей Вайда: что дальше?» (Сурков(?), 1981), и вскоре его имя было на несколько лет вычеркнуто из советской прессы. Даже в энциклопедиях, изданных в эти годы, имя Вайды вымарывалось цензурой.

В конце 1980-х очень точно писала об этом И.И. Рубанова: *«Отлученное от экрана, запрещенное к печатному употреблению, имя Анджея Вайды последние десять лет существовало для нас на положении мифа. Наибольшее распространение получили две версии легенды – популярная позитивная и внушающая страх официальная. Согласно первой, создатель «Пепла и алмаза» – исторический трагик, поэт поколения, взвалившего на свои плечи груз войны и этим неподъемным грузом раздавленного. Версия вторая: демагог, подстрекатель, конъюнктурщик, разменявший свой поэтический талант на плоское политиканство (см. анонимную статью «Анджей Вайда: что дальше?», помещенную – увы! Увы! – на страницах «ИК» в 1981, № 10), – на портрет карикатуру постановщика «Человека из железа» черной краски не жалели» (Рубанова, 1989, с.155).*

О дальнейших, перестроечных (кино)событиях, хорошо напомнил кинокритик С.А. Лаврентьев: *«Уже бурлила кинореволюция. Уже произносились зажигательно-смелые речи и один за другим покидали полку запретные фильмы. Уже самые дремучие ретрограды поняли, что Бюнюэль и Бергман, Коппола и Форман — великие мастера. Уже разгорелась дискуссия об эротике на экране... С Вайдой, однако, вопрос не только не решался, но даже не ставился на обсуждение. Вайду охраняли, как последнюю осажденную крепость. Лишь в октябре 1988 года (!) «Иллюзиону» (после многолетнего перерыва) удалось, наконец, показать его «Пепел и алмаз», а еще 1 ноября, накануне приезда Мастера, многие его почитатели отказывались верить в то, что он ступит на московскую землю» (Лавреньев, 1989).* Но Вайда приехал, выступил в дискуссии, дал интервью. Так началось его возвращение...

Впрочем, фильмы позднего Вайды вызвали противодействие не только у советского официоза. Даже в XXI веке в России есть кинокритики, считающие, что на польском *«кинематографе смутное время сказалось самым пагубным образом. Вайда по горячим следам тут же сваял убогого «Человека из железа», снятого, как продолжение «Человека из мрамора», с теми же актёрами в главных ролях (Кристина Янда и Ежи Радзивиллович), но без*

фантазии, а исключительно с желанием погреть руки на жареном материале. В Каннах фильму отвалили «Золотую пальмовую ветвь», чего он не заслуживал... Вайда, которому благоволили дорвавшиеся до власти лидеры «Солидарности», выпускал чуть ли не год по фильму, однако его работы в лучшем случае носили чисто формальный характер (например, «Идиот»), в худшем – были занудны и вторичны. Попытки же спекульнуть на историях из недавнего трагического прошлого Польши («Корчак» и «Катынь») были заведомо обречены на провал» (Кириллов, 2011).

Как видно из приведенного выше текста, М. Кириллов высказывается резко, категорично, правда, никак не подкрепляя свое мнение хоть какими-то убедительными аргументами...

Еще радикальнее писал по этому поводу Д.В. Горелов, вложивший свою авторскую позицию в эпатажное название статьи – «Либо пан – либо пропал. Памяти польского кино»: *«В период «Солидарности» все нырнули в пролетарскую среду, и это было массовым предательством самой идеи польского кино. «Человек из мрамора» и «Человек из железа» не попали бы к нам в любом случае, а и попали бы — оттолкнули чувствительных поклонников навек. Вайда, снимающий про ударную стройку и судоверфь, есть мутная проституция вне зависимости от того, за народную власть это делается или против (хорош был бы Тарковский с фильмом про антисоветскую забастовку шахтеров)» (Горелов, 2011).*

Но, может быть, здесь стоит прислушаться к С.А. Лаврентьеву: *«Ведь что такое «Человек из мрамора»? Столь же виртуозное, сколь и детальное киноисследование механизма действия адской машины по превращению человеческой личности в «винтик», тем более ценное, что объектом дьявольских экспериментов предстает здесь рабочий. Тот самый рабочий, о благе которого сталинская власть якобы неустанно пеклась, именем которого клялась денно и нощно» (Лаврентьев, 1989). А что касается награжденного Золотой пальмовой ветвью вайдовского фильма, что «мастерство сочленения в единой художественной структуре хроникального и игрового материала, в котором Вайда всегда был силен, достигло в «Человеке из железа» своего апогея. ... зеркально отображая ситуацию «Человека из мрамора», «Человек из железа» говорит о том, что на современном этапе развития общества личность может попытаться не только противостоять дьявольскому механизму, но и выстоять в этой борьбе. Люди здесь верят, что направление развития Истории может зависеть и от их действий. И не просто верят — живут так. ... Ставший уже классическим стиль вайдовского барокко, с его обычно «взвихренным»*

изобразительным рядом, обнаружился в «Человеке из железа» в самой драматургии сюжета, в расстановке персонажей, в упоминавшемся уже соединении хроники и игровых кусков, реальных людей с придуманными персонажами. На сей раз (что, согласен, не совсем обычно для Вайды) нашему взору явилась ежесекундно видоизменяющаяся, чарующая в своей «незафиксированности» магма Жизни. Она не подвластна режиссуре, ибо сама — великий режиссер. Нет главных и второстепенных персонажей, известных исторических деятелей и неизвестных граждан. Все важно. В любую секунду расстановка сил может измениться... Может быть, я не прав, но создание подобного кинообраза представляется мне проявлением высшего мастерства режиссуры» (Лаврентьев, 1989).

Разумеется, после «реабилитации» Вайды киноведы СССР / России стали размышлять о его творчестве безо всяких цензурных запретов:

«О чем говорит «Человек из мрамора»? О том, что история, преобразуя формации, вызывает энтузиазм тех, чьими руками и ради кого эта ломка осуществляется. Что энтузиазм и доверие исторического человека – генераторы колоссальной социальной энергии. Что подмена целей, смешение перспективы способны превратить энергию веры в энергию разрушения вплоть до самоуничтожения. ... Так получилось, что «Человеком из мрамора» Анджей Вайда распахнул простор для деятельности своих молодых коллег, а «Человеком из железа» исчерпал мотивы, героя, стилистику «кино морального беспокойства». Отказ от патетики, метафорических пиков, от многослойности и многозначности кинематографического образа, ставка на его прямое звучание, непосредственное проявление реальности, которая сама себя подняла до ранга реальности исторической, – такова была творческая программа авторов картины, полностью совпадающая с тем, что исповедовали молодые адепты «кино морального беспокойства» (Рубанова, 1989, с.158-159, 163).

На мой взгляд, очень верно писали ведущие российские кинополонисты и о двух элегических фильмах позднего Вайды:

«Барышни из Вилько» — один из самых гармоничных, умиротворенных, спокойных вайдовских фильмов, из тех, что появляются в его творчестве как минута отдохновения между фильмами конвульсивными, яростными, категоричными» (Черненко, 1990).

«Художественный мир «Хроники любовных происшествий» сложен из двух идеологически и структурно контрастных пластов – из мифа об утраченной Аркадии юности и из реалистической реконструкции примет надвигающегося катаклизма – второй

мировой войны. В мифологическом слое «Хроники...» немалый смысл придан некому идеальному образованию – наднациональному, поверхнациональному единству, воплощенному в гимназической дружбе трех пареньков – поляка, русского, немца» (Рубанова, 1989, с.157).

Значимость творчества великого польского режиссера именно для советских зрителей ёмко удалось выразить М.М. Черненко: *«Вайда был живым, непреклонным, неподдающимся давлению ни врагов, ни друзей, свидетельством того, что где-то совсем рядом, почти в тех же условиях, в той же удушливой атмосфере, существует искусство кинематографа, которое не просто ведет диалог на равных с окружающей его реальностью, о чем как о недостижимой возможности мечтали наши кинематографисты, но навязывает этой реальности свой язык, свою манеру разговора, свою систему ценностей. Иными словами, ведет этот диалог с историей и современностью, с национальными мифами и иллюзиями, с ложью и клеветой как образом мысли и жизни, на своих условиях. И одерживает победы, пусть не всегда те, которых добивалось впрямую, но всегда делая следующий, необходимый, очередной шаг к цели конечной и единственной — к свободе каждой человеческой личности, а без нее, как известно, не может быть свободы для всех остальных»(Черненко, 2001).*

Весьма любопытные размышления о творчестве А. Вайды можно найти и у А.С. Плахова: *«Как-то Анджей Вайда не без горечи обозначил разницу между собой и Бергманом: шведский режиссер сделал персонажами своих фильмов мужчину и женщину, а не улана и барышню (солдата и девушку) — как его польский коллега. Сначала первая, а потом вторая мировая война разделили судьбу Европы пополам, оставив Восточной право на народные трагедии, а Западной — на экзистенциальные драмы. Бергмановские мужчины, никогда не воевавшие на вайдовских баррикадах и не партизанившие в подземных каналах; женщины, живущие в комфортных стокгольмских квартирах, тем не менее, напоминают мифологических героев и героинь древности. Время и место действия дела не меняют. И не потому вовсе, что эти категории у Бергмана относительны в философском смысле, а потому, что все люди — родственники, все проходят в принципе через один и тот же опыт, каждый имеет как минимум одного, а то и множество двойников. Рядом с собой, вокруг себя, в себе — тысячу лет назад, сегодня и всегда» (Плахов, 1999, с.152).*

Из всех фильмов Анджея Вайды постсоветского периода российское киноведение закономерно и, думается, справедливо выделяет «Катынь» (2007): *«Так или иначе, но нельзя не признать,*

что 87-летний патриарх польского кино — единственный в мировом киноискусстве мастер, кто ощущает истинный масштаб трагедии и обладает даром передать его зрителям» (Рубанова, 2013).

Ведь именно в «Катыни» особенно ярко проявились черты вайдовского творчества, столь ёмко описанные И.И. Рубановой:

«Сюжеты и герои в его фильмах всегда «встроены» в какое-то нематериальное, неконкретное пространство, присутствующее в эстетической материи произведений то в виде полупримет, то как результат особой драматической конструкции (один из постоянных приемов – система отражений-искажений центрального образа), то как результат создания невидимых «объемов» путем непрямого цитирования знаменитых произведений искусства, иногда своих собственных. Чаще всего этот неочерченный, но угадываемый континуум – история. Сквозная ситуация почти всех фильмов польского режиссера – встреча человека с незримой громадой истории, величие и бессилие личности, вызванной на это трагическое рандеву» (Рубанова, 1989, с.158).

«Острота вайдовских коллизий удваивается еще и тем фундаментальным обстоятельством, что он поляк, гражданин страны, которой выпало оказаться полигоном бурных европейских событий XX века. Истерзанная разделом между фашизмом и большевизмом, пройдя через сентябрьскую катастрофу, Катынь, Варшавское восстание, Ялту, потеряв цвет нации (одних похоронив, других вытолкнув в эмиграцию), она из одних когтистых лап попала в другие. И в конечном счете, как уже не раз утверждалось, оказалась единственной страной, потерпевшей полное поражение в мировой войне. Боль украденной победы и вызвала к жизни искусство Вайды» (Рубанова, 2000).

Таким образом, несмотря на все разночтения, Анджей Вайда был и остается главной фигурой для российской кинополонистики.

Ванда Якубовская: критический консенсус

Зато по поводу творчества режиссера Ванды Якубовской (1907-1998) у советской критики разногласий практически не было. Да и откуда им было взяться? В. Якубовская была членом коммунистической партии, бывшей узницей нацистского концлагеря, занимавшей твердую социалистическую линию в творчестве. Драму В. Якубовской «Последний этап» (1947) об ужасах Освенцима советские киноведы оценили положительно – сразу и надолго

(Соболев, 1967, с.10-11; Маркулан, 1967, с.25-38; Колодяжная, 1974, с.6-7).

И хотя остальные фильмы Якубовской не вызвали большого кинокритического интереса, «Последний этап» стал в СССР своего рода эталоном польского антифашистского кино: *«Якубовска видит свою цель в том, чтобы показать, как сквозь насилие и надругательство люди проносили надежду, сохранили способность к борьбе, – писала о «Последнем этапе» И.И. Рубанова. – Хронике не под силу было показать волю людей, их неубывающую способность к сопротивлению. Это мог сделать только художественный фильм. Истоком стойкости заключенных Якубовска назвала солидарность. Мотив единения борцов – главный в фильме» (Рубанова, 1966, с.63).*

Александр Форд – с попутным ветром на Запад...

С творчеством другого польского известного режиссера – Александра Форда (1908-1980) было куда сложнее. Пока он был коммунистом и снимал «Граничную улицу» (1948) его можно было хвалить (Маркулан, 1967, с.38-49). С другой стороны, А. Форд существенно подпортил свою репутацию в глазах официоза «ревизионистским» фильмом «Восьмой день недели» (1958). Вместе с тем, статья Р.Н. Юренева, содержащая резкие обвинения в адрес этой картины А. Форда, была опубликована в узкоспециализированном издании (Юренев, 1959, с.102) и, следовательно, была доступна в основном специалистам. И главное – своей следующей работой – масштабной цветной исторической эпопеей «Крестоноцы» (1960) А. Форд вновь вернулся в приемлемый для СССР контекст.

Отсюда понятно, почему Я.К. Маркулан, даже не включившая «Восьмой день недели» в составленную ею для книги «Кино Польши», якобы, полную фильмографию польских фильмов 1947-1966 годов, весьма положительно отозвалась о «Крестоносцах». Более того, она с удовлетворением отметила, что *«в период, когда наиболее сильны были антигероические тенденции в польском искусстве, Форд делает картину, откровенно воспевающую героизм, как категорию вечную, непреходящую» (Маркулан, 1967, с.49).*

Даже о полемично острой военной драме А. Форда «Первый день свободы» (1964) Я.К. Маркулан осмелилась написать практически восторженно: *«Наконец еще одна победа. Уже не раз звучали голоса о конце польской школы, о полной инфляции военной темы. А Форд делает картину «Первый день свободы» (по одноименной пьесе Леона Кручковского) и поворачивает ход полемики. Даже ярые противники признают не только правомерность обращения к «отработанной» теме, но и необычайную свежесть и*

современность решения военной темы. Больше того, признают философское и эстетическое родство последней картины Форда с лучшими созданиями польской школы» (Маркулан, 1967, с.49).

В позитивном контексте о «Первом дне свободы» писал и Р.П. Соболев, отмечая при этом блестящую игру польской звезды Б.Тышкевич: *«Наблюдать игру Беаты — наслаждение, какое всегда получаешь при встрече с подлинным искусством» (Соболев, 1966, с.168).*

Но… работы Я.К. Маркулан и Р.П. Соболева были опубликованы до 1969 года, когда Александр Форд принял решение эмигрировать на Запад. А вот после 1969 года о нем, согласно советским традициям, кинокритики старались уже не писать…

Поэтому даже мимолетное упоминание «Крестоносцев» в русле того, что «одной из характерных черт польского кино 60-х является жанровой разнообразие картин» (Колодяжная, 1974, с.51) было для 1974 года своего рода киноведческим вызовом цензуре…

Дискуссия о творчестве Анджея Мунка

Анджей Мунк (1921-1961) погиб автокатастрофе в самом начале 1960-х, поэтому, в отличие от Александра Форда, воспринимался советской кинокритикой как актуальная кинофигура только в период его работ 1950-х: «Человек на рельсах» (1956), «Героика» (1957) и «Косоглазое счастье» (1959).

В отличие от Р.Н. Юренева (Юренев, 1959, с.94), Р.П. Соболеву, например, пришлись по душе все фильмы А. Мунка (Соболев, 1967). Позитивно воспринял «Косоглазое счастье» М.М. Черненко, писавшей, что в рамках *«польской киношколы» «неожиданностью была ироническая, издевательская и саркастическая комедия Анджея Мунка «Шесть превращений Яна Пищика» (так называлось «Косоглазое счастье» в советском прокате – А.Ф.). Оказалось, что польские кинематографисты в состоянии взглянуть на трагическое прошлое другим взглядом, беспощадным не только к врагу, но и к собственным слабостям, нелепостям, недостаткам» (Черненко, 1974).* Единодушно положительно советское киноведение приняло и последнюю, недоснятую Анджеем Мунком драму «Пассажирка» (Рубанова, 1966, с.165-178; Колодяжная, 1974).

Главной предметом спора в советской кинокритике стал, в самом деле, полемичный фильм А. Мунка «Героика»:

«Героика» строится на изображении нетипических событий войны и нетипических характеров, точнее, парадоксов на тему героизма. Поэтому картина насквозь искусственна: вместо отражения действительности она иллюстрирует

«антидогматические» концепции. И это обусловливает тот факт, что «Героика» столь же схематична, как и те фильмы, с которыми она полемизирует» (Колодяжная, 1974, с.39).

В «Героике» «нет протеста, нет борьбы, есть только религиозная фанатичная вера в чудо, легенду, миф, как единственное избавление» (Маркулан, 1967, с.119).

Мягче всех критиковала «Героику» И.И. Рубанова, отметившая, что главный просчет авторов фильма *«не в переосмыслении исторических реалий. Он в том, что сложное явление истории осознанно ими только частично, вне учета связей и переплетений разнородных закономерностей» (Рубанова, 1966, с.119).*

Разумеется, на фоне этих подцензурных, осторожных высказываний выводы постсоветской статьи Т.Н. Елиссевой о «Героике» выглядят убедительнее: *«В своем фильме Мунк ставит вопросы, которые много раз ставились в истории Польши: как выжить в неволе, как справиться с унижением, как не дать умереть надежде. … И хотя картина Мунка – голос против мифологизации геройства, она не направлена против самого героизма» (Елисеева, 2009, с.25).*

Войцех Хас: исчезнувший из поля зрения…

Советская кинокритика в целом негативно (Юренев, 1959, с.100) встретила мрачную драму В. Хаса «Петля» (1957), по всем признакам относящуюся к так называемой «черной серии» польского кино. «Петлю» было принято ставить в ряд с *««глубоко ошибочными фильмами, … подменявшими здоровую критику недостатков агрессивными нигилизмом» (Колодяжная, 1974, с.27).* На этом фоне положительное отношение к «Петле» И.И. Рубановой (Рубанова, 1966, с.146-148) выглядело диссонансом. Однако выход на советские экраны фильмов В. Хаса «Как быть любимой» (1962) и «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1964) сделал его творчество в СССР вполне легитимным, поэтому о нем можно было писать с открытой симпатией.

Трагикомедия «Как быть любимой» была оценена советским киноведением особенно тепло (Рубанова, 1966, с.148-151). М.М. Черненко писал об этой печальной и ироничной картине так: *«Будь я историком, я должен был бы сказать, что роль, которую сыграл в этой картине Збигнев Цыбульский, была отчетливой пародией на его Мацека Хелмицкого из «Пепла и алмаза», что вся драматургия картины не скрывала своей пародийности по отношению к «польской школе», но тогда, после просмотра фильма, в памяти оставалось не это – оставалась поразительная актриса*

Барбара Краффтувна, пронзительная история ее героини, пожертвовавшей собой во имя любви вопреки всем разочарованиям, которые ей привелось пережить» (Черненко, 1974).

А киновед Я.К. Маркулан в своей монографии вышла на обобщение творческого почерка мастера: *«Хас, пожалуй, самый сложный художник польского кино. Не так просто порой пробиться к существу его созданий, понять их скрытый смысл. Иногда кажется, что он мистифицирует зрителя и выдает за многозначность если не пустоту, то что-то очень элементарное. А то рождается подозрение, что он просто забавляется формой, с ловкостью виртуоза выстраивает умопомрачительные конструкции из кинематографических строительных материалов. Но понять, чему будут служить эти конструкции, бывает трудно, порой невозможно. Последовательно, с упрямством человека, знающего истину, он создает причудливый мир, мало похожий на тот, в котором мы живем, и населяет его людьми тоже странными, маниакально одержимыми одной страстью (не идеей, а именно страстью). Герои его всегда поставлены в положение исключительное, чаще всего они изолированы от среды, лишены дела и ощущают минимальные связи с обществом. Камера Хаса подобна микроскопу, увеличивающему объект наблюдения до невероятных размеров и как бы отдаляющему его от всего, что не попало в объектив» (Маркулан, 1967, с.208).*

Однако после выхода в советский прокат хасовской «Куклы» (1968) его последующие работы исчезли из поля зрения советской кинокритики. Причину этого хорошо подметил Д.Г. Вирен: *«в творчестве Войчеха Ежи Хаса «удельный вес» сюрреалистической образности возрастал от фильма к фильму» (Вирен, 2015, с.16),* что было абсолютно неприемлемо для советской цензуры 1970-х – первой половины 1980-х. И лишь в постсоветские времена, уже после смерти В. Хаса (1925-2000), Т.Н. Елисеева опубликовала первую в российской кинокритике рецензию на хасовский сюрреалистический шедевр – «Санаторий под песочными часами» (1973): *«Это прекрасная, изящная и живописная лента, главный герой которой – ностальгия по уходящему времени, по уходящей и исчезнувшей культуре восточный районов Польши, где была уже сильна еврейская стихия, но уже как бы предчувствовался ужас надвигающейся эпохи концлагерных крематориев. ... Люди и вещи показаны в длинном ряду метаморфоз: с одной стороны, они являются самими собой, но затем могут стать еще чем-то иным, стать предзнаменованием своих дальнейших преобразований, которым нет конца» (Елисеева, 2009, с.123).*

Ежи Кавалерович: (поначалу) любимец советского проката

В советском прокате 1960-х фильмы Ежи Кавалеровича (1922-2007) занимали особое место: почти все его работы, поставленные им до 1966 года, благополучно были закуплены и показаны. Особый успех у советских зрителей имела его цветная историческая драма «Фараон» (1965).

Однако далеко не все советские кинокритики с пиететом относились к фильмам Е. Кавалеровича. Так Я.К. Маркулан утверждала, что *«Поезд» всего лишь великолепный этюд. Бедность драматургии нельзя преодолеть ничем, и все титанические усилия режиссера и его помощников разбивались о пустоты сценария, его эскизность, а подчас и банальность» (Маркулан, 1967, с.195).*

В центре внимания советских киноведов по праву оказалась «Мать Иоанна от ангелов» (1961). А.Л. Сокольская, например, писала, что этот *«фильм, без сомнения, противостоит религиозному мироукладу. Но он не только о религии. Он вообще о несвободе, о запретах, тяготеющих над человеком. О жажде действия, которая сильнее страха. Об активности натуры. Один из польских критиков назвал его произведением о современном Фаусте. О Фаусте, который носит дьявола и бога в самом себе. Иоанна в исполнении Винницкой — личность незаурядная и сознающая свою незаурядность. Ей от природы дано много: сила, красота, пытливый ум... Пожалуй, слишком много, чтобы примириться с безвестностью и стать покорной овцой в стаде божьем» (Сокольская, 1965, с.65).*

Мнение А.Л. Сокольской, по сути, нашло поддержку и у Я.К. Маркулан: *«Идейные и эстетические поиски Кавалеровича привели к созданию монументально-философской «Матери Иоанны от ангелов». В этом сложном фильме художник сохранил верность своим основным принципам: и здесь присутствует «голод чувств», доводящий героев до исступления и бунта, и здесь богатство и сложность психологии выражены через актера, через пластику, музыку – гармонию всех компонентов языка» (Маркулан, 1967, с.196).*

«Мать Иоанна от ангелов», пожалуй, тот случай, когда мнения советской и постсоветской кинокритики практически совпали. Так Т.Н. Елисеева утверждает, что здесь *«любовь и вера столкнулись в конфликте. Кавалеровича прежде всего интересует извечная проблема границ свободы человека, проблемы отношения человеческой природы к предпринятым добровольно или навязанным извне запретам. Затронутые в фильме проблемы носят*

универсальный характер. Время действия также условно... может происходить всегда и везде. ... картина – прекрасное, зрелое размышление о конфликте веры и любви, природе человека, взгляд на сумасшествие и демонизм как на попытку бунта против лживости мира» (Елисеева, 2009, с.71).

Начиная с 1966 года, только одна новая лента Ежи Кавалеровича попала в советский прокат. Причину этого можно, наверное, найти в том, что *«у Кавалеровича есть особенность – каждый его новый фильм словно зачеркивает всё, что было достигнуто в предыдущем. Он всегда в поиске, и потому каждый его фильм можно назвать экспериментальным» (Соболев, 1967, с.15).*

И если его эксперименты 1950-х – первой половины 1960-х годов находились в рамках, дозволенных советской цензурой, то откровенно постмодернистские «Игра» (Польша, 1966) и «Магдалина» (Италия-Югославия, 1970) уже никак не вписывались в эстетику соцреализма, а «Смерть президента» (1977) и «Аустерия» (1982), скорее всего, показались цензорам слишком политизированными. По сложившейся инерции никто, конечно, не запрещал советским киноведам называть Е. Кавалеровича классиком польского экрана, но о том, что он снимал с 1966 по 1989 год, читателям одной шестой части света было почти неизвестно...

Тадеуш Конвицкий: вне советских экранов

Ни один из шести авторских фильмов выдающегося польского писателя, сценариста и режиссера Т. Конвицкого (1926-2015) так и не попал в советский прокат. Однако, как это ни странно, его первые три картины довольно оживленно и в позитивном контексте обсуждались советским киноведением (см., например: Маркулан, 1967, с.230-234).

Особый интерес вызвал режиссерский дебют Т. Конвицкого «Последний день лета» (1957). И.И. Рубанова писала, что *«атмосфера грусти, изолированности, почти космической пустынности воссоздана в картине с большим мастерством. Конвицкий и Лясковский констатируют отчужденность своих героев, но они не стремятся и объяснить ее. И за этим объяснением они обращаются в прошлое» (Рубанова, 1966, с.137).* Доброжелательно отозвалась об этом фильме и Я.К. Маркулан, отметившая, что это *«одно из самых поэтичных и лиричных произведений польского кино, но это, пожалуй, также самая грустная лента, в которой тема одиночества зазвучала безысходно, надрывно» (Маркулан, 1967, с.223).*

Причину интереса советского киноведения к фильмам Т. Конвицкого 1950-х – 1960-х годов прояснила В.С. Колодяжная:

«Конвицкий стал первооткрывателем нового содержания и новых выразительных средств кино, так как увидел, что специфика кино позволяет отразить сложный интимный, лирический мир человека, те области духовной жизни, которые ранее считались принадлежностью только одной литературы. Конвицкий доказал, что сама по себе эта духовная жизнь столь интересна, что не нуждается в фабульных подкреплениях, – и более того, они отвлекают от изображения сознательных и подсознательных процессов, протекающих в глубине внутреннего мира» (Колодяжная, 1974, с.63).

Работа В.С. Колодяжной была опубликована в 1974 году, когда Т. Конвицкий уже снял свой главный, пронзительно исповедальный фильм «Как далеко отсюда, как близко» (1971). Однако В.С. Колодяжная предпочла даже не упоминать эту картину. Аналогичным образом поступил и автор статьи о творчестве Густава Холубека Л. Муратов (Муратов, 1976), хотя именно этот актер исполнил одну из ключевых ролей в этом фильме Т. Конвицкого. Причина этого, как и в случае с фильмами Е. Кавалеровича «Игра» и «Магдалина», была тоже эстетическая, так как *«центральная картина режиссера «Как далеко отсюда, как близко» в полной мере соответствовала канонам сюрреализма: все ее действие построено на пересечении настоящего и прошлого, фантазий и воспоминаний, снов и яви» (Вирен, 2015, с.17).*

В итоге творчество Т. Конвицкого 1970-х – 1980-х стало фантомом не только для советской публики, но и для киноведения...

Ежи Сколимовский: от критики – к табу

Ни одна режиссерская работа Ежи Сколимовского не попала в советский прокат. Однако, до его эмиграции на Запад, случившейся в конце 1960-х, советские кинокритики охотно писали о его творчестве.

Так Я.К. Маркулан признавала, что *«Сколимовский, бесспорно, талантливый режиссер. «Особые приметы» удивительны по искренности и точности режиссерского языка, «Вальковер» поражает зрелостью мастерства двадцативосьмилетнего художника, хотя в этой ленте появился налет манерности, своеобразного кокетства. ... Много уязвимого есть и в объективизме Сколимовского, в его взгляде на своего героя как бы со стороны и, главное, в отказе от каких бы то ни было выводов» (Маркулан, 1967, с.235).*

С Я.К. Маркулан был вполне согласен и Р.П. Соболев: *«Искушенный зритель может заметить, что во всем сказанном о Сколимовском нет, пожалуй, ничего, что не было бы известно*

мировому кино. И однако же стиль Сколимовского – это нечто ошеломляющее, необычное. Конечно, его стиль подготовлен всеми теми исканиями последнего десятилетия, что происходили в кино. Конечно же, Сколимовский впитал опыт польских кинематографистов и французской «новой волны», открытия Годара и Антониони, поучительные неудачи «киноправды» и многое другое» (Соболев, 1967, с.98).

Отъезд Е. Сколимовского на Запад, конечно же, радикально сменил критический вектор высказываний советской кинокритики. Так В.С. Колодяжная, подчеркивая его *«неверие в духовные ценности, в том числе и в духовные ценности социалистического общества», утверждала, что «герои Сколимовского живут по западным экзистенциалистским схемам, они глубоко чужды современной польской жизни. ... Сколимовский ... пытается стать на позицию «стороннего наблюдателя», но не подлежит сомнению, что духовное убожество людей, отсутствие контактов между ними и трагическая абсурдность бытия кажутся ему неотъемлемыми чертами мироздания» (Колодяжная, 1974, с.77).*

И такая позиция киноведа в условиях строгой советской цензуры неудивительна. Удивляет другое, что она находит поддержку среди некоторых российских критиков и в XXI веке. К примеру, М. Кириллов и сегодня считает, что *«фильмы, представлявшие в Польше стилистику «новой волны», снимали только два человека – два друга, Роман Поланский и Ежи Сколимовский. Фильмы Сколимовского были абсолютно космополитичны и с местом действия вообще не были никак завязаны. Его герои вырваны из среды, живут они по своим законам, перпендикулярным обществу. ... Сколимовский же, покинув «социалистический рай», который он глубоко презирал, как режиссёр просто деградировал, снимая никчёмные и лишённые фантазии поделки» (Кириллов, 2011).*

Роман Полянский: только один фильм

Дебютировав серией короткометражек, Роман Полянский (Поланским он стал уже на Западе) поставил в социалистической Польше только один полнометражный фильм – «Нож в воде» (1962), «сценаристом которого был «вундеркинд» польского кино Е. Сколимовский» (Соболев, 1967, с.88). Как и *«первая сюрреалистическая короткометражка «Два человека со шкафом» (1958), его полнометражный дебют «Нож в воде» — психодрама с садомазохистским изломом — резко отличались от польской кинопродукции тех лет и были восприняты в Европе не как социально-романтическая славянская экзотика, а в качестве*

"своих"» (Плахов, 1999, с.31). Это и позволило Р. Поланскому после его эмиграции очень быстро (с 1963 года) адаптироваться на Западе…

Отсюда в общем-то ясно, почему Р.П. Соболев негативно оценил эту номинированную на «Оскар» психологическую драму: *«Это не простой фильм – в чем-то он, бесспорно, правдив и аналитичен, а в чем-то односторонен и узок по мыслям. Его называли снобистским фильмом. Возможно. Однако в первую очередь бросается в глаза то обстоятельство, что сделан он холодными руками, человеком, быть может, и очень талантливым, но явно равнодушным к людским радостям и печалям. После просмотра «Ножа в воде» делаешь два несомненных вывода: а) автор презирает людей и б) люди достойны презрения» (Соболев, 1967, с.88-89).*

В похожем ключе писала о «Ноже в воде» и Я.К. Маркулан: *«Все это можно понять двояко. То ли авторы фильма протестуют против «малой стабилизации», высмеивают обе стороны мещанства – откровенную и замаскированную, то ли всерьез считают неизбежность и всеобщность обывательского оподления. Фильм похож на изящный парадокс, рассчитанный на занятность» (Маркулан, 1967, с.244).* А ей вторила В.С. Колодяжная: *«Эгоизм, мелкое тщеславие, бездуховность – таковы основные черты всех героев. … Люди были изображены ничтожными по своей природе, а бытие в целом представало лишенным смысла» (Колодяжная, 1974, с.76-77).*

Приговор официального советского киноведения был строг и безжалостен: *«не было ничего удивительного в том, что Роман Поланский и Ежи Сколимовский переметнулись в капиталистический мир. Здесь они занялись постановкой развлекательных картин, сохраняющих прежнюю философскую сущность. Оба режиссера изображают преступления, порождаемые порочной биологической природой человека и трагической нелепостью мироздания» (Колодяжная, 1974, с.78).*

Но и здесь стоит заметить, что уже в XXI веке российский критик М. Кириллов, по сути, остался верен традиции советской кинокритики относительно «Ножа в воде»: *«Роман Поланский, как оказалось впоследствии, был в принципе чужд какой бы то ни было идеологии и киностилю. Он был умелый и талантливый имитатор, мгновенно подстраивающийся под тот стиль, который был в моде «в этот конкретный момент. … фильм Поланского, «Нож в воде» (1963), в чём-то перекликался с опытами Шаброля, однако польскому режиссёру не хватало гнева и сарказма француза – он только имитировал психологический триллер» (Кириллов, 2011).*

Но мне по душе мнение, высказанное о «Ноже в воде» Т.Н. Елисеевой: Роман Полянский *«не просто противопоставил*

обеспеченного обывателя и представителя молодого поколения, воспитанного в соответствии с определенными морально-общественными принципами. Он язвительно доказал, что принципы эти ничего не стоят, порождая лишь зависть и стяжательство. И хотя режиссер создал универсальную ситуацию, существующую вне времени, не связанную ни с какой-либо страной, ни с эпохой, человеческие аллюзии прочитывались и узнавались легко» (Елисеева, 2009, с.82).

Кшиштоф Занусси и кинематограф «морального беспокойства»

Кшиштоф Занусси – один из немногих ярких примеров положительной оценки польского кинематографиста кинокритикой — как советских, так и постсоветских времен. В начале его карьеры его последовательно хвалила В.С. Колодяжная (Колодяжная, 1974, с.79-83), отмечая, что *«Занусси показал себя моралистом в самом благородном смысле этого слова: он ратует за Добро, за глубокое постижение смысла жизни, за идеалы» (Колодяжная, 1974, с.80).*

В доброжелательной манере писал об этой выдающемся мастере киноискусства М.М. Черненко, отмечая, к примеру, что в «Гипотезе» (1972), *«в этом нескрываемо ироническом перечне возможных вариантов человеческой судьбы, взятой на перекрестке судеб Европы в начале нашего века, Занусси словно открывает на глазах у зрителя весь инструментарий своего телевизионного кино. Он поворачивает ситуации жизни героя — ученого из неназванной европейской страны — то так, то эдак, обнаруживая в каждой из них все ту же непреодолимую обусловленность биографии этого человека жесткой логикой обстоятельств, никак не зависящей от него самого» (Черненко, 1978).*

Столь же тепло Мирон Маркович писал и о «Защитных цветах» (1976) – одной из центральных драм польского кино «морального беспокойства»: *«Если вспомнить все, что делал Занусси до этой картины, станет ясно, какой неожиданностью оказался фильм «Защитные цвета» для критики и зрителя. Вместо аскетичных, сугубо рационалистических нравственных казусов, вызывавших восторг у посетителей киноклубов и завсегдатаев фестивалей, вместо «настоящего европейского» кинематографа, резко выделявшегося на фоне импульсивного, взрывчатого польского кино,— ехидная сатирическая лента с хорошо скроенным сюжетом, неожиданным чувством юмора, элегантным диалогом... Все, что копилось в течение первых десяти лет работы в кино, здесь, в «Защитных цветах», с неожиданной легкостью и каким-то почти*

дебютантским задором ворвалось в начинающуюся на польском экране дискуссию о безнравственности власти, о лицемерии и наглости хозяев жизни, о всеобщей деморализации общества...» (Черненко, 1990).

В самом деле, *«физик и философ (по двум первым своим образованиям), он (К. Занусси – А.Ф.) позиционирует себя парадоксально: как рациональный христианин. Каждое его высказывание очевидно религиозно и вместе с тем выверено строгим западным рационализмом. Рационалист же Занусси довольно часто на поверку оказывается идеалистом. ... Его фильмы всегда говорили о некоем особом мире. Точнее, о двух мирах. В одном текла обычная жизнь с ее иногда необычными проблемами, в другом — решались вопросы жизни и смерти, правды и свободы» (Рахаева, 2007).*

И я полностью согласен с Т.Н. Елисеевой: *«В своих картинах Занусси обстоятельно и бесстрастно переводит на язык кино самые фундаментальные и сложные проблемы человеческого бытия, существенные для каждого человека, — рождение, жизнь, смерть, интеллект, совесть, душа, вера. Для режиссера современный мир — территория моральных конфликтов и этических дилемм. Благодаря точной драматургии, сложные психологические, моральные, а также философские конфликты, несмотря на свою кажущуюся некиногеничность, обретают живость и остроту. Это достигается, главным образом, выразительностью и правдивостью образов, интеллектуальной интенсивностью их конфликтов, потому что основное средство выражения режиссера — игра актеров» (Елисеева, 2002, с.67).*

В 1982 году я написал довольно объемную статью «Киноискусство Польши 1970-х: «третье поколение» и дебюты молодых» (Федоров, 1982) и по молодости лет попытался предложить ее нескольким тогдашним (кино)журналам.

Полагаю, что цензуру насторожили уже первые строки моей статьи, начинавшейся так:

«В 1960-е годы польская кинематография лишилась некоторых из своих ведущих художников, как зачинателей «польской школы», так и молодых мастеров. В 1961 году стал жертвой автокатастрофы режиссер Анджей Мунк («Героика», «Пассажирка» и др.). В 1967 погиб под колесами поезда актер № 1 Польши Згибнев Цыбульский... В 1963 году выезжает на Запад «вундеркинд польского экрана» Роман Полански («Нож в воде», 1961). В 1968 его примеру следует другой молодой режиссер и актер Ежи Сколимовски («Валковер», «Барьер», 1969) . Чуть позже эмигрируют один из лучших польских операторов Ежи Липман

(снявший «Канал», «Пепел» и др. классические ленты) и режиссер знаменитых «Крестоносцев» Александр Форд. Предпочли работать на Западе талантливые мультипликаторы Ян Леница и Валериан Боровчик...

За все десятилетие 1970-х на экраны выходит только один фильм Войцеха Хаса («Санаторий под песочными часами», 1974). Проведя несколько лет за рубежом автор «Поезда», «Матери Иоанны от ангелов» и «Фараона» Ежи Кавалерович лишь в самом конце 1970-х ставит ретродраму «Смерть президента» (1978) об убийстве в 1923 году польского президента Габриэля Нарутовича. Только один фильм в 1970-х был поставлен и Тадеушем Конвицким, покорившим когда-то венецианский фестиваль поэтичным «Последним днем лета» (1959)... Значительно поумолкли дискуссии вокруг новых фильмов Евы и Чеслава Петельских, Витольда Лесевича, Станислава Ленартовича, Яна Рыбковского, Станислава Ружевича и иных режиссеров старшего поколения.

Из всех «мэтров» один только Анджей Вайда продолжал плодотворно работать, поставив в 1970-х такие значительные картины, как «Пейзаж после битвы», «Земля обетованная», «Человек из мрамора» и др.

Итак, в 1970-х на первый план вышли новые мастера, многие из которых родились уже после войны — «третье польское кино» (Федоров, 1982).

Таким образом, статья оказалась, как говорится, «не ко времени», и была благополучно отклонена всеми известными мне в ту пору (кмно)изданиями...

Юлиуш Махульский – любимец советского экрана

Если бы Юлиуш Махульский снимал свои озорные комедии в 1970-х, они, скорее всего, так и не добрались бы до советских экранов. Но... эротико-фантастическая комедия Ю. Махульского «Сексмиссия» (1983), пусть даже и в подрезанном цензурой варианте и под куда более невинным названием «Новые амазонки», с триумфом вышла в советский прокат уже в перестроечные 1986-1987 годы.
С аналогичным успехом шли в советском прокате 1980-х криминальные ретро-комедии Ю. Махульского «Ва-банк» (1981) и «Ва-банк-2» (1984)...

М.М. Черненко метко писал, что Ю. Махульский *«последователен и упрям в том, что делает, не страдая кинематографическим мессианством, склонностью к излишнему критицизму или, не дай бог, социальному анализу. Иначе говоря,*

безукоризненно точно знает он свое место в кино, знает, что место это — его собственное. Никто на него до сих пор не посягнул, а если посягнет, то в зоне этого «кино для всех» всегда найдется место таланту, и в случае необходимости он сам, Махульский, или неожиданный конкурент просто подвинутся в сторону, чтобы не мешать другому» (Черненко, 1990).

При этом в «Сексмиссии», использован *«бродячий сюжет о царстве женщин, куда переносятся из наших дней двое мужчин — застенчивый ученый и шустрый комбинатор, — пронизан таким количеством актуальнейших политических аллюзий, намеков и ассоциаций, что приобретшая эту картину отважная закупочная комиссия едва не положила на чей-то стол в полном составе свои партбилеты» (Черненко, 1990).*

После колоссального успеха «Ва-банка» (1981) Ю. Махульский снимает «Ва-банк-2, или Ответный удар» (1984) так, что тот *«не только не уступает своему предшественнику, но в чем-то и превышает его — элегантностью и небрежным профессионализмом режиссуры (это, видимо, после годичного пребывания на американских студиях, где он многому научился), способностью выстраивать феерическое приключенческое зрелище» (Черненко, 1990).*

Конечно, «Ва-банк» можно назвать «чудной жанровой безделицей» (Горелов, 2011), однако, под это определение, вероятно, попадает большинство фильмов легких жанров. Зато в «Кингсайзе» (1988) Ю. Махульский явно подбавил сатирическую составляющую и создал пародию *«на очень знакомый мир, в котором мы увидим все как есть: карточную систему и закон о запрещении распития спиртных напитков в рабочее, а также нерабочее время; заседание парламента, исследующего следы крамолы в сказках братьев Гримм; идеологическую борьбу с распространяющимся либерализмом, утверждающим, что там, в «Кингсайзе», живут существа, именуемые женщинами. А если нам покажется, что все это слишком пессимистично, мы увидим местных бунтарей под лозунгами «Кингсайз для каждого» (Черненко, 1990).*

К сожалению, «Кингсайз» стал последним фильмом Ю. Махульского, вызвавшим интерес у российских кинокритиков. В последующие годы о его творчестве в России уже писалось мало. Ну, разве что какое-то внимание привлек к себе «Эскадрон» (1992), воспринятый как *«попытка посмотреть на восстание 1863 г. глазами русского офицера, который влюбляется в прекрасную польскую патриотку, но, будучи врагом, не может рассчитывать на взаимность. Герой фильма — честный молодой человек, который видит беды поляков, но своими действиями только способствует их*

продолжению. Другой русский офицер — капитан (Сергей Шакуров), тоже вроде бы в меру положительный персонаж, но он весьма прагматичен и противится бессмысленной жестокости командира (поляка-ренегата) только тогда, когда считает его действия вредными для дела (наведения порядка во взбунтовавшейся провинции). Подобного персонажа Шакуров сыграет еще раз через несколько лет в фильме Анджея Вайды «Пан Тадеуш». В этих ролях — отзвук старого польского стереотипа: русские как пассивные рабы царя; это или жестокие разрушители, составляющие безликую, враждебную полякам массу, или отдельные совестливые люди, которые, однако, не сделают ничего, чтобы изменить ситуацию» (Рахаева, 2012, с.231).

Кшиштоф Кесьлевский: метаморфозы

Советская кинокритика впервые заинтересовалась творчеством Кшиштофа Кесьлевского (1941-1996) после того, как его сатирический фильм «Кинолюбитель» (1979) получил один из главных призов Московского кинофестиваля, хотя и чуть раньше И.И. Рубанова, пытаясь встроить его фильмы «морального беспокойства» в приемлемый для киноначальства контекст, писала, что Кесьлевский *«наделен острым художническим зрением, гибким умом современного интеллигента, позволяющими мелочи оценить как часть великого целого и в ничем не привлекающем внимания, порой даже неказистом облике рядового своего современника представить человека, без которого не мог бы осуществиться тот широкий по размаху и динамичный по темпам разворот социалистического строительства, который совершает сегодня народная Польша» (Рубанова, 1978, с. 257).*

Как позже отметил А.С. Плахов, *«международная известность Кшиштофа Кесьлевского началась с Большого приза фильму «Кинолюбитель» на Московском фестивале 1979 года. Приз был присужден по причине тупости брежневских идеологов, в очередной раз проглядевших крамолу. Это была острая рефлексия бывшего документалиста на предмет двойственной роли кинокамеры вообще и в социалистическом мире двойной морали, в частности» (Плахов, 1999, с.154).*

Объяснение этого просчета советской цензуры можно найти у И.И. Рубановой: *«Интересно, что единственная из всех «беспокойных» картин, «Кинолюбитель», была не только принята в конкурс Московского кинофестиваля 1979 года, но и получила Золотой приз. Не потому ли, что, лишенная поддержки родственных ей работ, лента Кесьлёвского лишилась своей почти*

бунтарской энергетики и была у нас воспринята чуть ли не как жанровая история о рабочем пареньке, помешанном на художественной самодеятельности?! Контекст — великое дело» (Рубанова, 2009).

В качестве своего рода наглядной иллюстрации к словам И.И. Рубановой можно привести рецензию Е.В. Бауман (1932-2017) под названием «История одного хобби». Вот что она писала о главном персонаже «Кинолюбителя»: *«Удары судьбы так и сыплются на нашего простодушного героя. И все потому, что он, быть может, еще безотчетно, ощутил свое новое занятие как призвание, в котором он решил быть верным лишь своему внутреннему голосу» (Бауман, 1981, с.184).*

Вскоре после московского триумфа «Кинолюбителя» пришло время «Солидарности», и имя поддержавшего ее режиссера стало в ходу у советской кинокритики только в эпоху «перестройки», когда *«триумфом Кесьлевского стал «Декалог» (1988—89) расцененный в киномире как творческий подвиг. Десять фильмов, снятых в рекордно короткие сроки на высочайшем духовном накале, предстали чудом минималистской красоты в век торжествующего маньеризма и серийной культуры. Кесьлевский и его сценарист Кшиштоф Песевич не испугались назидательности, с которой каждая из Десяти заповедей накладывается на релятивизм современной общественной морали. Избранный ими драматургический принцип, как и изобразительное решение, и характер актерской игры концентрируют все лучшее, что было выработано польским кино "морального беспокойства", но идут дальше — от модели общества к проекту личности, от Вайды — к Бергману» (Плахов, 1999, с.154).*

О творчестве создателя «Декалога» замечательно писал и М.М. Черненко, убежденный в том, что *«гармоническое и непротиворечивое соединение несоединимого — жестокого, энтопологического по своему бесстрастию документализма с метафизикой и составляет нерв и смысл кинематографа Кесьлёвского. Больше того, именно этот взрывчатый эстетический и этический коктейль объясняет еще одно свойство режиссера, определившее его уникальность в мировом кинематографе, — мышление циклами, склонность к необычному, неканоническому эпическому мышлению, стремление расширить свой художественный мир за пределы классических сюжетов и ситуаций, ибо там, в привычных кинематографических объемах, обе стороны режиссерского дарования, попросту интерферировали, нейтрализовали друг друга» (Черненко, 1996).*

Так, в «Коротком фильме об убийстве» (1987) К. Кесьлёвский

«открывает не месть, не кару, но пустой и самодовольный ритуал, упрямство непререкаемой догмы, освященной столетиями, но не священной, ибо для режиссера, человека католической нравственности, католической этики, убийство именем закона столь же противоестественно, как убийство против закона, против человека и человечности» (Черненко, 1990).

В свое время (во время одного из Московских кинофестивалей) мне удалось не только увидеться, но и поговорить с К. Кельлёвским. И я полностью с А.С. Плаховым: *«Кесьлевский не укладывается в классификацию Андре Базена, который делит художников на тех, кто предпочитает реальность, и тех, кто верит в образ. У него нет противоречия между физикой и метафизикой. Кесьлевский-художник погружен в тайну жизни, в ее ужасы и в ее чудеса. ... Кесьлевский был одним из последних авторов в кино, которые относились к нему не как к аттракциону или забаве, а как к моральному посланию. Он преодолел культурный барьер между Востоком и Западом, между Европой и Америкой, между кино классическим и современным. Он заставил людей конца XX века слушать себя. Вот почему он так спешил: он знал, что сегодня его еще способны услышать. Услышат ли завтра?» (Плахов, 1999, с.155, 151).*

О «белых пятнах» польского кино

В силу политических и цензурных причин многие польские фильмы социалистического периода оставались практически вне анализа советской критики. Вот почему так важно, что уже в наше время российское киноведение вводит в научный оборот имена таких польских кинематографистов как, например, Гжегож Круликевич. К примеру, Д.Г. Вирен пишет о ключевом эпизоде (убийство пожилой пары, у которой убийцы снимали квартиру, убийство случайных свидетелей преступления) самого известного фильма Г. Круликевича «Навылет» (1972): *«Действительно, с одной стороны, мы имеем дело с документальным – или, скорее, псевдодокументальным – стилем, с другой стороны, в данном эпизоде очевидна стилизация под фильмы немецких экспрессионистов, что главным образом проявляется в резком контрастном освещении, а также в композиции некоторых кадров» (Вирен, 2013, с.19).* И далее – о шокирующем отношении режиссера к своим главным персонажам (что, по-видимому, и стало причиной того, что «Навылет» не преодолел советскую цензуру): *«Можно сказать, что режиссер пытается представить этот случай объективно, но в то же время трудно не почувствовать: его симпатии явным образом на стороне*

убийц (иначе он, вероятно, вообще не стал бы браться за эту тему). ... Дело здесь, конечно же, не в проблеме социально-экономической неустроенности и терпящем крах желании героев стать успешными людьми, а именно в их внутренней трансформации, которая случается при таких кошмарных обстоятельствах» (Вирен, 2013, с.21).

И здесь нельзя не согласиться с Д.Г. Виреном: для авторского кинематографа Г. Круликевича очень важно *«участие, или даже соучастие зрителя в происходящем на экране. Возможно, главная цель фильмов режиссера – активизировать воображение зрителя. (Вирен, 2015, с. 35).*

Чрезвычайно интересны размышления Д.Г. Вирена и о деконструкции соцреалистического канона в польском кино 1970–1980-х, когда *«возникло пародийное направление, высмеивавшее характерные черты жизни при социализме» (Вирен, 2013, с.98):* «Рейс» (1970) и «Извините, здесь бьют?» (1976) Марека Пивовского.

Например, размышляя о сатирическом, псевдодетективном характере фильма «Извините, здесь бьют?», Д.Г. Вирен, на мой взгляд, приводит весьма яркий пример того, как *«игра с жанром постепенно уступает здесь место социально-психологической проблематике. На первый план в результате выходит то самое «моральное беспокойство», например, в эпизоде, когда один из главных героев — милиционер — произносит фразу: «Пойми ты, не существует единой этики для всех». Проблема, очень актуальная и сегодня, не правда ли?» (Вирен, 2013, с.98).*

А Т.Н. Елисеева отдает, наконец, должное драме «Допрос» (1982) Ришарда Бугайского, отмечая, что он *«нарушил в своей ленте общепринятое табу: создал документально достоверную, зловещую и натуралистическую картину функционирования аппарата органов безопасности и методов морального, физического и психологического уничтожения людей во время следствия в польских тюрьмах в конце 40-х – начале 50-х годов» (Елисеева, 2009, с.37).*

Весьма доказательно пишет о влиянии той части польского кино, которое так и осталось «белым пятном» для рядовых советских зрителей, пишет Д.В. Горелов: например, *«До свидания, до завтра» с Цибульским бранили на родине за легковесность — а из нее заимствована добрая половина городских манифестов новой России. Фильм в нашем прокате не был, но во ВГИКе показывался наверняка: ауканье полувлюбленных на замковых плитах и брусчатке без купюр ушли в «Мой младший брат» (1962, Александр Зархи), робкий-шуточный заход в костел и повсеместное ворчание старших — в «Я шагаю по Москве» (1963, Георгий*

Данелия), студенческий театр-пантомима — в «Не самый удачный день» (1966, Юрий Егоров)» (Горелов, 2011).

Русско-польские отношения на польском экране в зеркале российской кинокритики

Понятно, что строгий цензурный кодекс не позволял советским кинокритикам углубляться в рассуждения о том, какой образ России и русских создавался на польском экране. Исследование на эту тему появилось только в постсоветские времена...

Так внимательный исследователь О.В. Рахаева убедительно пишет, что в польском кино 1960-х в целом обозначилась тенденция создания положительного образа русских, особенно в фильмах на военную тему: *«Наиболее репрезентативными для раскрытия темы военного братства стали фильмы «Где генерал» («Gdzie jest generał», 1964, реж. Тадеуш Хмелевский) и многосерийный «Четыре танкиста и собака» («Czterej pancerni i pies», 1966, реж. Конрад Наленцкий). В фильме «Где генерал» впервые в военных контекстах звучит тема польско-русской любви, но в паре Маруси и Ожешко явно лидирует Маруся, а поляк выглядит этаким недотепой, за что фильм даже был подвергнут критике» (Рахаева, 2012, с.228).*

После распада СССР и освобождения Польши от кремлевской зависимости отношение к русским и России в польском кино, естественно, изменилось. Например, О.В. Рахаева считает, что из фильма «Барышни и вдовы» (1991) Януша Заорского следует, что *«русские грязны, вечно пьяны, брутальны и переполнены одним единственным желанием — обладать польками. ... Снова, как в 1920-е, мы видим насилие над Матерью-Полькой. Не случайно захватчики представлены исключительно в мужской версии, как более или менее дикие мерзавцы» (Рахаева, 2012, с.230).*

Рухнул и главный запрет социалистических времен, касавшийся отражения на экране советско-польской войны 1920 года. О.В. Разхаева отмечает, что в историях о том, как *«орды большевиков угрожали свободной Польше: «Врата Европы» («Wrota Europy», 1999, реж. Ежи Вуйчик), «Ужас в Веселых Багнисках» («Horror w Wesołych Bagniskach», 1996, реж. Анджей Бараньский) ... по большому счету, принцип показа врагов не отошел далеко от межвоенных канонов: они дикие, жестокие, и даже если индивидуализированы (офицер во «Вратах Европы»), имеют все признаки враждебной массы» (Рахаева, 2012, с.231).* Справедливости ради отмечу, что в ключевом польском фильме на эту тему – «Варшавская битва 1920 года» (2011) Ежи Гоффмана – эта схема не столь прямолинейна.

Само собой, в своей трактовке польско-русских отношений современное кино Польши не могло обойти трагические события 1939 и последующих десяти-пятнадцати лет… Выделяя в этом ряду фильмы «Цинга» («Cynga», 1991, реж. Лешек Восевич), «Барышни и вдовы» («Panny i wdowy» Януша Заорского, 1991), «Все самое важное» («Wszystko co najważniejsze», 1992 Роберт Глиньского), «Полковник Квятковский» («Pułkownik Kwiatkowski», 1995 Казимежа Куца), О.В. Рахаева пишет, что *«советские солдаты на польском экране все те же, что в 1920-е и 1930-е (возможно, чуть менее карикатурные), зато офицеры становятся в своей жестокости более изощренными («Барышни и вдовы», «Цинга»), физическое уничтожение противника — это для них уже слишком мало, им нужно сломать его психологически: подобный мотив характерен для польско-русской любовной истории в более позднем фильме — «Афоня и пчелы» («Afonia i pszczoły», 2008, реж. Ян Якуб Кольский)» (Рахаева, 2012, с.231).*

Тема русских военных есть и в польско-чешской «Операции Дунай» («Operacja Dunaj», 2009) Яцека Гломбы, *«где советские солдаты снова выглядят, как большевики в кино образца 1920-х. Они бессмысленно жестоки, дики и пьяны. Хотя и поляки не слишком идеализированы, все-таки остается ощущение, что авторы фильма хотели слегка обелить польское участие в оккупации Чехословакии. Заодно выясняется, что поляки и чехи отлично могут договориться, если у них есть общий противник — русские» Рахаева, 2012, с.235).*

О.В. Рахаева четко выделяет стереотипные образы русских в польском кино 1990-х – начала 2000-х: *«выходцы из России — это дикие люди из дикой страны, тонущей в нищете; русские пытаются всеми правдами и неправдами добраться до Польши — перевалочного пункта по дороге на Запад — и здесь решать свои (преимущественно грязные) дела. Это контрабандисты, преступники, убийцы, бандиты и мафиози — персонажи фильма «Долг» («Dług», 1999, реж. Кшиштоф Краузе), которые после убийств расчленяют трупы, рассчитывая пустить следствие по ложному следу «русских счетов». Это проститутки, сутенеры — хотя как раз эту роль русские могут уступать полякам. … Кроме того, судьбы русских женщин в этих фильмах обычно почти полностью зависят от поляков (своеобразная символическая месть за исторические обиды). В этих фильмах Польша явственно маскулинизируется: в фильме «Операция Коза» («Operacja Koza», 2000, реж. Конрад Шолайский) посланница российских спецслужб (снова агент с Востока) прибывает в Польшу с заданием выкрасть молодого ученого (читай: Россия вынуждена красть нужные ей идеи*

в Польше), но, конечно, влюбляется в него, и вместе они выигрывают эту партию у спецслужб (очередная «обращенная» русская)» (Рахаева, 2012, с.232).

В самом деле, образы русских женщин показаны в польском кино 1990- х – 2000-х значительно мягче и теплее, чем образы мужчин: «Сауна» («Sauna», 1992) Филипа Байона, «V.I.P.» (1991) Юлиуша Махульского, «Дочери счастья» («Córy szczęścia», Польша-Венгрия-Германия, 1999) Марты Месарош, «Любовные истории» («Historie miłosne», 1997) Ежи Штура, «Маленькая Москва» («Mała Moskwa», 2008) Вальдемара Кшистека и др.

Анализируя фильмы последних 15-ти лет, О.В. Рахаева (Рахаева, 2012, с.233) подмечает в польском кино и относительно новую тенденцию изображения русских – как мужественных и чуть загадочных персонажей: в фильмах «На край света» («Na koniec świata», 1999) Магдалены Лазаркевич, «Мастер» («Mistrz», 2005) Петра Тшаскальского и др. Так в фильме «Персона нон грата» Кшиштофа Занусси *«мы можем найти мотив преданной российско-польской любви (российская жена молодого польского дипломата собирает на него компромат, чтобы удержаться при нем и в Польше) и дружбы: Олег (Никита Михалков) в молодости доносил на деятелей Солидарности, а теперь предает дружбу с Виктором и вырастает почти до метафоры современной России. Сам режиссер с удивлением говорил, что задумывал этот образ как отрицательный, но в исполнении Михалкова обаяние стирает все обозначенные режиссером границы» (Рахаева, 2012, с.234).*

В целом же можно согласиться с выводами О.В. Рахаевой: польские фильмы *«после 2005 года иные, чем в 1990-е. Мы можем сказать, что, плохих или хороших, русских теперь в польском кино рассматривают как отдельных людей, даже партнеров, а не как дикие орды, несущие смерть и позор» (Рахаева, 2012, с.234).*

Польское кино: прогнозы на будущее

Прогнозы, как хорошо известно, штука неблагодарная: они очень часто не сбываются.

Вот написала, к примеру, В.С. Колодяжная, в 1974 году, что *«всё лучшее в области содержания и формы получило дальнейшее развитие в польском кино 60-х и начала 70-х годов. Вместе с тем было найдено и много нового. Когда польское киноискусство в целом освободилось от идейных шатаний, от неверия в человека, от экзистенциалистских тем одиночества и всевластия зла, начался новый плодотворный этап» (Колодяжная, 1974, с.47).* И как пальцем в небо попала: «идейные шатания» польских кинематографистов не

только продолжились, но и привели в конце 1970-х к пику «кинематографа морального беспокойства». Разумеется, это и был «плодотворный этап» в развитии польского киноискусства, но, боюсь, совсем не такой, как он виделся стоящей на четких социалистических позициях Валентине Сергеевне.

Не лучше в смысле трактовки тенденций польского кино выглядит сегодня и более свежий текст (1988 года) вышедший из-под пера одного из ныне самых известных российских кинокритиков либерального крыла – А.С. Плахова. Вот что всего за три года до распада СССР писал А.С. Плахов о поколении польской режиссуры, заявившем о себе в период, предшествовавший «Солидарности»: *«Большинство из них вошло в кинематограф во второй половине 70-х – незадолго до того, как польское общество пережило экономический и политический кризис. Это не могло не отразиться на характере духовных пристрастий новой режиссерской смены, окрасив ее мироощущение тонами скепсиса и пессимизма. Вместе с тем – сейчас это можно утверждать уверенно – они в массе своей не пошли на идейный альянс с экстремистскими силами, желавшими ориентировать страну на Запад. Так называемые фильмы «под знаком нравственного беспокойства», в обилии появившиеся на польских экранах на рубеже 70-80-х годов, были направлены не на отрицание социализма как таковього, а на критику его реально проявившихся искажений и недостатков» (Плахов, 1988, с.169-170).*

Зато прогноз знатока польского кино М.М. Черненко, сделанный им в 1989 году, как оказалось, был очень точным: *«Разумеется, прогнозы всегда сомнительны, особенно в далекой от стабильности политической и экономической ситуации Польши, но если рассчитывать на нормальный, эволюционный ход событий, то можно без особого труда предположить в будущем крутой поворот кинематографа к событиям недавней истории, к тем страницам военного и послевоенного бытия народа, которые находились под цензурным запретом. В первую очередь, можно ожидать появления кинематографической биографии «Солидарности», а также предистории этого движения – от рабочих протестов 1976 года в Радоме и Урсусе и далее, вглубь десятилетий – к событиям на Побережье в 1970 году, к трагедии Познани в 1956, к гражданской войне 1944-1948 гг. и массовым репрессиям... Во всяком случае, какова бы ни была конкретная тематика, вероятнее всего, польское кино в ближайшие годы снова станет кинематографом историческим, подобно тому как была кинематографом историческим «польская школа кино», принесшая Польше мировую славу на многих экранах мира» (Черненко, 1989).*

Российская кинокритика о польском кинематографе: что дальше?

Я насчитал около 60-ти работ, касающихся польского кино, опубликованных в СССР с 1959 по 1991 годы (Антонов, 1972; Бауман, 1981; Березницкий, 1971; Колодяжная, 1974; Лаврентьев, 1989; Маркулан, 1967; 1968; Михалкович, 1977; Молчанов, 1989; Муратов, 1973; 1976; 1978; Плахов, 1988; Рубанова, 1965; 1966; 1972; 1977; 1978; 1989; Рысакова, 1960; Соболев, 1965; 1966; 1967; 1970; 1979; Сухин, 1975; Фролова, 1976; Черненко, 1964; 1965; 1967; 1968; 1970; 1971; 1972; 1974; 1975; 1976; 1977; 1978; 1979; 1980; 1984; 1985; 1987; 1989; 1990; Чижиков, 1966; Юренев, 1959).

В постсоветские временя (с 1992 по 2019 год) я нашел о польском кино около сотни публикаций российских киноведов и кинокритиков (Вирен, 2013; 2015; Горелов, 2011; Елиссева, 1996; 2002; 2007; 2009; Задорожная, 2006; Кириллов, 2011; Кудрявцев, 2000; 2007; 2013; Паламарчук, Зубрицкая, 2007; Плахов, 1999; Рахаева, 2009; 2012; Рубанова, 2000; 2013; 2015; Филимонов, 2008; Черненко, 1992; 1996; 2000; 2001; 20012; 2005). Вроде бы немало, но... свыше половины из них – небольшие статьи энциклопедического характера, принадлежащие перу С.В. Кудрявцева и Т.Н. Елисеевой. В более-менее массовой прессе статьей о польском кино вышло за последние четверть века немного ...

Конечно же, мною были учтены (и в советский, и в постсоветский период) в основном публикации столичных кинокритиков. Но если в социалистические времена в провинциальных газетах было принято публиковать рецензии на фильмы текущего репертуара (в том числе и на польские), то в российской региональной прессе теперь это явление крайне редкое...

Так что для того, чтобы перечислить сегодня российских кинокритиков, целенаправленно пишущих о польском кино, хватит, наверное пальцев одной руки: И.И. Рубанова, Т.Н. Елисеева, Д.Г. Вирен, С.В. Кудрявцев, О.В. Рахаева... Что ж, будем надеяться, что не числом, так умением...

Заметки о польском кино разных лет

Киноискусство Польши 1970-х: «третье поколение» и дебюты молодых

Смена поколений

В 1960-е годы польская кинематография лишилась некоторых из своих ведущих художников, как зачинателей «польской школы», так и молодых мастеров.

В 1961 году стал жертвой автокатастрофы режиссер Анджей Мунк («Героика», «Пассажирка» и др.). В 1967 погиб под колесами поезда актер № 1 Польши Згибнев Цыбульский...

В 1963 году выезжает на Запад «вундеркинд польского экрана» Роман Полански («Нож в воде», 1961). В 1968 его примеру следует другой молодой режиссер и актер Ежи Сколимовски («Валковер», «Барьер», 1969). Чуть позже эмигрируют один из лучших польских операторов Ежи Липман (снявший «Канал», «Пепел» и др. классические ленты) и режиссер знаменитых «Крестоносцев» Александр Форд.

Предпочли работать на Западе талантливые мультипликаторы Ян Леница и Валериан Боровчик...

За все десятилетие 1970-х на экраны выходит только один фильм Войцеха Хаса («Санаторий под песочными часами», 1974).

Проведя несколько лет за рубежом, автор «Поезда», «Матери Иоанны от ангелов» и «Фараона» Ежи Кавалерович лишь в самом конце 1970-х ставит ретродраму «Смерть президента» (1978) об убийстве в 1923 году польского президента Габриэля Нарутовича.

Лишь один фильм в 1970-х был поставлен и Тадеушем Конвицким, покорившим когда-то венецианский фестиваль поэтичным «Последним днем лета» (1959).

Значительно поумолкли дискуссии вокруг новых фильмов Евы и Чеслава Петельских, Витольда Лесевича, Станислава Ленартовича, Яна Рыбковского, Станислава Ружевича и иных режиссеров старшего поколения.

Из всех «мэтров» один только Анджей Вайда продолжал плодотворно работать, поставив в 1970-х такие значительные картины, как «Пейзаж после битвы», «Земля обетованная», «Человек из мрамора» и др.

Итак, в 1970-х на первый план вышли новые матера, многие из которых родились уже после войны. «Третье польское кино»

отличалось «прежде всего стремлением к исследованию духовного мира своего современника» (Колодяжная, 1974, с. 78).

Феномен Занусси

Одним из наиболее талантливых представителей «третьего польского кино» по праву считается Кшиштоф Занусси.

«Конфликты его произведений – всегда внутренние, можно сказать, духовные, протекающие как бы подспудно, без бурных внешних проявлений», - писал о творчестве режиссера Ромил Соболев (Соболев, 1979, с. 78).

Но эти слова кажутся мне справедливыми только для начального этапа творчества К. Занусси («Структура кристалла» (1969), За стеной (1971), «Роль» (1972), «Иллюминация» (1973) и др.).

Уже в «Квартальном балансе (1974) сквозь внешне бесстрастную, снятую «под документ» сюжетную ткань нанизываются эпизоды-«взрывы», где героиня фильма (ее роль играет любимая актриса режиссера Майя Комаровска) дает волю своим сдерживаемым чувствам, эмоциональному всплеску. История замужней женщины, подавленной нудной работой, неустроенностью быта и отношений с мужем, в самом деле, больше обращена к интеллекту, а не к чувствам зрителей.

Но все же в «Квартальном отчете» можно усмотреть истоки того яростного кинематографа открытого конфликта, к которому пришел режиссер на пороге 1980-х в фильмах «Константа» и «Контракт».

В. Колодяжная, по-моему, точно определила основную проблему творчества К. Занусси как проблему «моральной ответственности человека». В каждой новой работе режиссер ставит ее все жестче, острее, эмоциональнее.

И если героям его первых картин была присуща определенная замкнутость, отгороженность от жизни общества, углубленное внимание к собственному внутреннему миру, то в «Константе» и «Контракте» на первый план выходят проблемы социальные.

Герои Занусси (ибо он также и сценарист своих фильмов) решают здесь не сугубо личные, интимные или научно-философские вопросы, а конфликтные проблемы взаимоотношения личности и общества.

Фильмы Занусси всегда находятся под пристальным внимание польской критики. Каждая его новая работа вызывает споры на страницах кинематографической печати.

Иные критики, субъективно трактуя творчество режиссера приписывают ему весьма спорные идеи. К примеру, Чеслав Донзилло уверен, что «Кшиштоф Занусси во сех своих фильмах говорит о

конечности сопротивления индивидуальных моральных качеств» (Донзилло Ч. В поисках твердой почвы // Film. 1980. № 31, с. 6.).

Попробуем разобраться в проблематике «Константы» и «Контракта». На первый взгляд, «Константа» полностью укладывается в наше представление о фильмах Занусси: неброскость, сдержанность, «документальная» объективность. «Фильм смонтирован с музыкальной плавностью, с массой световых нерезкостей, как бы мимоходом запечатленных, не рассчитанных на эффект» (Соболевски Т. «Константа»// Film. 1980. № 29, с. 8).

Однако есть в «Константе» и эпизоды-всплески: бьющая по нервам сцена сожжения мертвой молодой индианки, когда крупным планом показано, как по еще прекрасному лицу бегут муравьи, спасаясь от языков пламени огромного костра...

Польский критик Згибнев Клячински считает, что эта сцена «ассоциируется с мотивом смерти, который в фильме рефреном возвращается в разных вариантах; смерть в поединке с судьбой, смерть самого близкого человека, забирающая словно часть жизни тех, кого осиротила» (Клячински З. Мое кино – наше кино // Film. 1980. № 31, с. 4).

Мне кажется, столь далеко идущие выводы не обязательно вытекают из сути картины. История молодого варшавянина Витека (Тадеуш Брадецки) – это не фатальная история смерти, напротив, рассказ о том, как человек стремится жить, сохраняя постоянной (вот она – «константа») свою мораль, основанную на честности, неподкупности и бескомпромиссности.

Витек с удивлением и возмущением обнаруживает, что в больницах врачи берут взятки, на фирме, где он работает, процветают разного рода махинации. Он вступает со всем этим в борьбу, но терпит поражение и решает жить «спокойно», ни во что не вмешиваясь. «В кристально честном герое нет воли борьбы, духовной силы, способности к улучшению окружающего мира» (Клячински, 1980).

Так Занусси приходит к трагическому финалу: Витек, устроившийся рабочим на стройку, беспечно сбрасывает вниз негодные кирпичи , а там, под самой стеной дома пробегает малыш...

Стоп-кадр заставляет рухнувшие с высоты кирпичи замереть в воздухе...

Что это? Символ конечности сопротивления злу?

В жизни нет абсолютного постоянства – константы – ни в моральной ответственности человека, ни в «моральном непокое», ни в попытке остаться в стороне, самоуспокоенности... Вот о чем, на мой взгляд, размышляет режиссер.

Ту же проблему нравственного спокойствия и беспокойства, ответственности не только за свою судьбу, но и за судьбу общества еще более остро ставит Занусси в «Контракте».

«Контракт» – портрет современной интеллигенции, претендующий на великосветсткое парижское общество. Духовная мелочность, отсутствие какого-либо морального беспокойства, готовность продать всех и все...

Действие фильма композиционно завязано на одном драматическом свадебном вечере на некой шикарной загородной вилле.

Жених (К. Кольбергер) и невеста (М. Ярошувна) понимают, что их предполагаемый брак – контракт, подчинен сугубо материальному расчету. Невеста убегает буквально из-под венца, но гости (знакомые из Швеции, родственники из Англии, местные бизнесмены) уже собрались на торжество, и родители (их роли исполняют М. Комаровска и Я. Гайос) не решаются его отменить...

Замкнутое пространство виллы помогает режиссеру раскрыть подлинную суть гостей – взяточников, стяжателей, воров, искусно прячущих свою суть под маской интеллектуализма и «современных нравов». На деле же эта современность сводится к обжорству, выпивке, сексу и главное – к жажде денег, высоких должностей и т.п.

В фильме Занусси немало емких метафор, символов. Вот лишь один эпизод.

...Компания гостей вздумала покататься на санях по зимнему лесу. Резво бегут лошади, а в телеге две бывшие балерины пьяными нестройными голосами пытаются пропеть мелодию испанского танца из балета Чайковского «Лебединое озеро»... Получается фальшиво и нелепо. И вдруг их дуэт как бы подхватывает музыка, звучащая все громче и громче.

Но почему же снова и снова повторяются такты вступления и никак не начинается мелодия? Музыкальный без на месте, разгон без продолжения вступает в многозначительный контрапункт с искаженной мелодией, которую выводят две увядшие примы.

А лошади все несут их вперед, и никто из гостей не знает, что сын хозяина в отчаянии зажег виллу, чтобы уничтожить символ престижа и благополучия...

Прекрасно снят оператором Славомиром Идзяком финал «Контракта».

Пожар потушен. Гости разъезжаются по домам. Невеста в одиночестве бредет по лесу, и вдруг ей на встречу выходит красавец-олень.

Оператор сквозь нерезкость запорошенных снегом веток приближает к нам грустные чистые глаза лесного великана...

– Что же нам делать? Как жить дальше?, – спрашивает героиня картины.

А в ответ молчаливый укор оленьих глаз…

Резко, бескомпромиссно, жестко обличая сильных мира сего, Кшиштоф Занусси накануне событий 1981 года ставил трудные вопросы, до сих пор остающиеся без однозначного ответа…

А кто же рядом? Безусловно, не только Занусси затрагивал в 1970-х острые грани моральных проблем.

Рядом с ним были и другие режиссеры. К примеру, Ежи Стефан Ставиньски подтвердил свою репутацию тонкого знатока психологии, ироничного рассказчика, отдающего «серьезные темы» (сценарии «Канала», «Героики» и др.) крупнейшим режиссерам Польши, и предпочитающего ставить скромные, камерные вещи.

В 1973 году Ставиньски экранизирует собственную повесть «Час пик» – грустную притчу о человеке, который всю свою жизнь считал себя любимым начальником, мужем, отцом, желанным любовником и т.д., но в один прекрасный день обнаружил, что все это – блеф…

В 1978 году Ева и Чеслав Петельские по сценарию Е.-С. Ставиньского снимают жесткую драму «Обратный билет» – историю о печальной судьбе крестьянки, в надежде на богатство уезжающей за океан, в Канаду…

Януш Моргенштерн в драме «Нужно убить эту любовь»(1974), защищая чистоту чувств, обличает обывательщину, засасывающую главного героя фильма – молодого парня, который променял бедную невесту-медсестру на сулящую повышение любовную связь с женой начальника…

Тревожным рефреном проходит сквозь фильм символическая сцена дружбы-вражды сторожа порохового склада и собаки. Одинокий и угрюмый мужчина в редкие минуты хорошего настроения прикармливает бездомного пса. Но обычно, томясь от безделья, дразнит и издевается над ним… Последняя «шутка» сторожа оказывается роковой: задумав взорвать собаку, он обвязывает ее динамитом, поджигает фитиль и гонит прочь…

Но испуганное животное, почуяв неладное, отчаянно визжа, бросается в открытую дверь склада. Камера одного из лучших польских операторов Зигмунда Самосюка «рапидом» снимает летящие осколки ветхого здания и удивленные лица людей вокруг…

Они, много раз спокойно наблюдавшие, как сторож садистки мучает собаку, молчали, и только взрыв заставил их на минуту отвлечься от повседневных дел…

Так Моргенштерн протестует против равнодушия, самоуспокоенности, замкнутости в скорлупе комфорта и самодовольства…

Сходную позицию в искусстве занимает и Роман Залуски. В мелодраме «Анатомия любви» (1972) Залуски выступает против замены подлинной любви «партнерством», «занятиями любовью»; в притчеобразной, ироничной форме «анатомируя» психологию отношений между двумя тридцатилетними героями (их сыграли Барабара Брыльска и Ян Новицки).

В 1978 Залуски ставит «Убежище» – картину на тему нравственного конформизма.

... 1946 год. Главный герой фильма уверен, что теперь, когда война окончена, он может спокойно жить где-нибудь в захолустье, ни во что не вмешиваясь, думая лишь о хлебе насущном. Но в Польше идет гражданская война, нужно сделать выбор...

С не менее острыми, проблемными картинами выступили в 1970-х Ян Маевски, Марек Пивовски, Анджей Тшос-Раставецки, Анджей Кондратюк, Януш Насфетер и другие режиссеры старшего и среднего поколения.

Были, конечно, и традиционные, постановочные и жанровые картины. А как же иначе! Киноиндустрия, выпускающая в год около 30 фильмов не может себе позволить роскошь тотального авторского кино.

Лидером постановочных, костюмных боевиков и рекордсменом кассовых сборов десятилетия стал «Потоп»(1974) Ежи Гофмана по Генриху Сенкевичу. С успехом прошла по экранам многих стран и другая сделанная Гофманом экранизация – «Прокаженная» (1976).

К сожалению, как мне кажется, в этой мелодраме режиссеру изменил вкус, он не справился со «слезоточивой» стихией первоисточника...

Были и откровенно неудачные, вторично-подражательные ленты, вроде вестерна «Все и никто» (1978) Конрада Наленского, перенесшего схему «Семи самураев» – «Великолепной семерки» в послевоенную Польшу.

Были мнимо многозначительные, претенциозные, но пустые по сути картины («Похороны сверчка», 1978 Войцеха Фивека, «Сложность чувств», 1976 Леона Жанно и др.) Были глупейшие и пошлейшие комедии («Миллион за Лауру», 1975).

Были фильмы с натуралистической дотошностью восстанавливающие эпизоды, связанные с антифашистским сопротивлением («Акция у Арсенала», 1978 Яна Ломницкого, «Сто коней к ста берегам», 1979, Згибнева Кузминского, «Смертный приговор» Витольда Ожеховского). Но из-за усредненгости авторского взгляда, слабой разработки характеров, они, бесспорно, уступали даже средним фильмам «польской школы» на военную тему.

Крепкий профессионал Ян Батори в фильмах «Необыкновенное озеро» («Как это случилось?», 1972, «Con amore» , 1976, «Украденная коллекция», 1979) в своего рода упрощенном, адаптированном для юношеского возраста варианте – в жанре мелодрамы и комедии пытался раскрыть проблемы нравственности и этики любви, ставшие ведущим летмотивом творчества ведущих кинематографистов Польши.

Очень точно, к примеру, пишет о фильме Я. Батори В. Колодяжная: «Необыкновенное озеро» призывает к чуткости, великодушию и ответственности, но действие подчиняется случайностям, оно мелодраматично, образы героев неглубоки, и в результате нравственные проблематика оказывается недостаточно серьезно раскрытой» *(*Колодяжная, 1974, с. *86).*

Словом, репертуар десятилетия был разнообразен по жанрам, темам, и проблемы, затронутые в фильмах, решались на разных уровнях мастерства и были рассчитаны на различные уровни восприятия. Эпопеи, драмы, комедии, детективы. Мелодрамы, вестерны, мюзиклы и пародии…

Удачи были во всех жанрах, исключая, пожалуй, картины на военную тему. Здесь, думается, со времени «Пейзажа после битвы»(1971) Вайды не было создано ни одного выдающегося фильма. Может быть, так случилось из-за того, что ведущие мастера польского кино обратились к современности, а военная тема досталась режиссерам средней руки.

Дебюты молодых

В конце 1970-х польская критика заговорила о «четвертом поколении» в национальном кинематографе.

В самом деле, приход в режиссуру в 1975-1976 годах талантливой молодежи показал, что дебютанты с ходу завоевали признание зрителей, критики и жюри фестивалей.

Золотой приз «Кинолюбителю» Кшиштофа Кесьлёвского в Москве (1979). Премия за лучший фильм 1979 года «Клинчу» Петра Андреева (приз присужденный редакцией журнала «Фильм»). Награды в Карловых Варах, Мангейме, Канне, Венеции, Берлине…

Польская пресса отводит целые страницы интервью с молодыми мастерами…

В чем причина успеха? В таланте и профессионализме? В знании законов жанра и механизма воздействия на эмоции зрителей?

Думается, прежде всего, в ином – в остроте и свежести взгляда на мир, в стремлении прикоснуться к болевым точкам жизни.

Рассмотрим для примера первый полнометражный фильм Петра Андреева «Клинч» (1979) – драматический рассказ о судьбе рабочего парня ежи (Т. Ленгрен), ставшего профессиональным боксером.

П.Андреев бывший документалист, поэтому не удивительно, что картина снята в подчеркнуто документальной манере – с обилием натуралистических подробностей, порой даже физиологически неприятных.

Изображение нарочито затемнено, никакого искусственного света. Применение искажающей широкоугольной оптики подчеркивает фактуру, объемность интерьеров. Основная тема фильма перекликается с «Константой» и «Контрактом»: бунт персонажа-нонконформиста против махинаций дельцов…

В интервью, данном режиссером журналу «Фильм» *(Моральность карьеры // Фильм. 1979. № 46, с. 4)* Петр Андреев подчеркнул, что «карьеру делают все. Все дело в том, каким способом ее делают». Ему вторит и критики Оскар Собаньски: «Спортсмены – только повод для показа обычной карьеры (…). Андреев трактует спорт только как пример. Речь идет о морали нашей жизни» *(*Собаньски О. *Клинч // Фильм. 1979. № 46, с. 9).*

Таким образом, и сам режиссер и один из ведущих польских кинокритиков утверждает: картина имеет обобщающий смысл, спорт в ней – лишь предлог для показа жизни всего польского общества 1970-х.

Как же оно представлено на экране?

Руководители спорткомитета – разжиревшие бизнесмены и развратники, для которых боксеры – средство для наживы, тренеры – отчаявшиеся, спившиеся люди…

Главный герой показан в мрачной, гнетущей обстановке. Старый, грязный завод. Рядом с проходной – пивная, частые пьяные драки (съемка скрытой камерой) и т.д.

Таков мир «Клинча»… Мир общества накануне глобального кризиса…

Бывший оператор Анджей Костенко для режиссерского дебюта избирает жанр мелодрамы на современную тему. В его картине «Один на один»(1978) заняты прекрасные актеры Петр Фрончевски и Янвига Янковска (сыгравшая главную роль в фильме Я.Моргенштерна «Нужно убить эту любовь»).

…Тридцатилетний обеспеченный модельер, вокруг которого постоянно вьются легкодоступные женщины, и во многом наивная двадцатилетняя студентка… Их отношения складываются вполне «современно»: любовные встречи без обременяющих взаимных обязательств.

Роковой случай: какие-то подонки до полусмерти избивают модельера, и тот слепнет...

Вот хрестоматийный крутой поворот сюжета классической мелодрамы!

Конечно, теперь все вчерашние друзья и поклонницы отвернулись от героя. Уже ни к чему ему будут новенький автомобиль и роскошно обставленная квартира...

И только один человек остается рядом с ним... Кто?

Догадаться не трудно – конечно же, юная студентка...

Умело используя классическую схему мелодрамы, безотказно воздействующей на чувства зрителей, Анджей Костенко концентрированными дозами нагнетает мрачные, отвратительные подробности и детали: беспросветное в своем безобразии пьянство главного персонажа, акцентирует его физическое увечье, рифмующееся с ущербностью окружающего мира.

Привычного для мелодрамы счастливого конца нет – бывший модельер пытается отравиться в каком-то сквере.

Камера долго снимает, как бедняга бьется в конвульсиях, как его тело сводят судороги (злая пародия на финал «Пепла и алмаза»?).

И хотя Анджей Костенко все-таки не дает своему герою умереть, ощущение безысходности, одиночества человека среди людей, не проходит...

Еще более страшная, натуралистическая цепь событий возникает в дебюта Филиппа Байона «Ария для атлета» (1979).

В этой ретродраме из жизни бродячих цирковых артистов начала века вновь главной становится тема одиночества человека среди людей, тема враждебности, порочности мира...

Ф.Байон вводит в картину ряд кровавых сцен насилия. В жутком фиолетовом свете, в дымном, колышущемся мареве проходят перед зрителями оргии главного героя и его друзей. Пьянство, наркомания, разврат, отсутствие малейшего намека на духовное общение...

Все здесь основано на физиологии: от выступлений на арене до постельных сцен. Порой изобразительный ряд дан в контрапункте с сутью изображаемого. Причудливые, изоренные цвета и композиции кадров еще ярче прочерчивают основную мысль фильма: за внешней красивостью таится изъян, ущербность, порок.

Как и «Клинч», «Ария для атлета» тоже своего рода пессимистическое обобщение, выполненное с виртуозным блеском режиссуры, монтажа, работы оператора и художника.

А вот «Грешная жизнь Франтишека Булы»(1980) Януша Кидавы кажется фильмом довольно оптимистичным.

Главный герой фильма – тоже артист бродячего цирка – Франтишек (А.Грабарчик), сын шахтера из Шленска, сам бывший шахтер…

Вначале кажется, что жанр фильма – фарс. Комизм на грани пристойности, забавные любовные похождения персонажа, сатирически-иронические зарисовки быта бродячих артистов приграничных районов довоенной Польши…

Но постепенно в фильме появляются тревожные мотивы (смешной – пока еще – новоявленный фольксдойч, кичащийся своими родственниками в Германии, сбор пожертвований на пулемет для пограничников).

Сентябрь 1939. Немцы занимают Шленск почти без единого выстрела…

И тут Януш Кидава показывает зарождение польского сопротивления, и среди непокоренных – свободолюбивый весельчак Франтишек…

Не все эпизоды в фильме равноценны, некоторые характеры не разработаны, лишь намечены эскизно. Но надо учесть, что это только второй фильм талантливого молодого режиссера (первым был «Горизонтальный пейзаж», 1978).

За десятилетие 1970-х в Польше было выпущено около 300 фильмов. Среди них было немало картин, поставленных дебютантами. Каким будет завтрашний день польского кино?

(1982 г.)

«Три цвета» Кшиштофа Кесьлёвского (1941-1996)

Три цвета: Синий / Troi couleurs: Bleu. Франция-Швейцария-Польша, 1993

Это первая часть замечательного триптиха, увы, уже ушедшего от нас знаменитого мастера экрана Кшиштофа Кесьлевского ("Случай", "Двойная жизнь Вероники", "Декалог" и др.).

Каждая из частей: "Синий", "Белый" и "Красный" как бы символизирует слова классического французского лозунга "Свобода – Равенство – Братство".

В "Синем" Свобода приходит к героине Жюльетт Бинош ("Невыносимая легкость бытия", "Любовники Понт-Нёф") неожиданно и страшно… Но жизнь есть жизнь, и она продолжается…

Фильму К. Кесьлевского свойственна изысканность визуального ряда, прочерченного синевой неба, воды и ночных пейзажей. Тщательно выстроенная драматургия, где "все ружья стреляют". Где нет лишних сцен, реплик, взглядов и жестов. С тонким

психологическим рисунком характеров персонажей. И еще в фильме звучит потрясающая музыка...

Три цвета: Белый / Troi couleurs: Blanc. Франция-Швейцария-Польша,1993

Во второй части своей знаменитой трилогии Кшиштоф Кесьлёвски обращается к знаменитому французскому лозунгу о равенстве. Главный герой фильма – поляк, женившийся на француженке (Жюли Дельпи), но так и не нашедший себя в чужом для него Париже...

В отличие от "Синего", в "Белом" на первый план выходят комедийные жанровые краски. Польский хаос 1990-х годов показан иронично, местами едко...

Знаменитой французской звезде Жюли Дельпи ("Дурная кровь", "Страсти Беатрис", "Европа, Европа"), на мой взгляд, очень хорошо удалось вписаться в этот контекст.

Ее энергия и обаяние пришлись по душе режиссеру – превосходному психологу и знатоку женской души. И он не ошибся – не только фестивальная публика и кинопресса, но и зрители многих стран были едины: Жюли удалось создать неординарный, психологически глубокий образ главной героини. Она с честью выдержала соревнование с исполнительницами женских ролей в двух других частях трилогии – "Синий" (Жюльетт Бинош) и "Красный" (Ирен Жакоб)...

Три цвета: Красный / Troi coulers: Rouge. Франция-Швейцария-Польша,1994

Кшиштоф Кеслески, как мне кажется, не случайно доверил своей любимице Ирен Жакоб ("Двойная жизнь Вероники") сыграть заключительную "красную" женскую роль в знаменитой трилогии "Три цвета".

Интеллектуальность, собранность, сосредоточенность, изысканная холодноватость Жюльетт Бинош как нельзя лучше подошла к "Синему" – философской притче о парадоксах Свободы.

Независимость, импульсивная страстность и насмешливая ироничность составили экранный имидж Жюли Дельпи в комедийной драме "Белый", где Кеслевский с грустной усмешкой размышлял об иллюзорности Равенства.

И только Ирен Жакоб с ее обезоруживающей скромностью, тактичностью, самоуглубленностью, способностью к бескорыстной дружбе могла вдохновить режиссера на создание камерной

психологической драмы "Красный". Этой лишенной эротических сцен, насыщенной диалогами вариации на тему третьего девиза Французской революции – Братства...

История бывшего судьи (Жан-Луи Трентиньян), скрашивающего свое пенсионное одиночество подслушиванием телефонных разговоров, и его случайной знакомой (Ирен Жакоб)...

Казалось бы, здесь нет никакого зрелищного потенциала. Но благодаря мастерству режиссера и актеров трудно остаться равнодушным.

Ирен Жакоб досталась трудная задача: сыграть не страсть, но христианское стремление понять ближнего. Не пытаться осудить его за грехи. А постараться помочь обрести спасительную соломинку надежды в океане одиночества...

(1997)

Роман Полански

В середине 1980-х в одном из парижских издательств вышла автобиографическая книга знаменитого режиссера Романа Поланского. Ее название было откровенно каламбурным – «Роман». Коллекция кинематографических мемуаров пополнилась еще одним бестселлером...

Биографии многих людей искусства не слитком богаты событиями: родился, учился, женился, развелся, получил такие-то награды и призы. Главное – их творчество, авторский мир. Иное дело – Полански (Roman Polański). Его жизнь действительно похожа на остросюжетный роман.

... Накануне второй мировой войны семья Поланского переехала из Парижа в Польшу. Это было роковое решение. В Варшавском гетто у маленького Романа погибла мать, а сам он спасся буквально чудом, успев испытать на себе жуткую «игру» садистов в нацистской форме, стрелявших из револьверов поверх его головы...

У другого художника столь драматическое детство непременно стало бы темой автобиографического фильма. Однако у Романа Поланского детские кошмары поначалу нашли лишь отраженное, трансформированное воплощение, так или иначе, проявляясь в большинстве его работ как европейского, так и американского периодов.

Окончив в 1950-х польскую киношколу, Полански после нескольких эксцентричных короткометражек снял психологическую драму «Нож в воде» (1962), навеянную, по-видимому, картиной Рене Клемана «Жгучее солнце» (1960).

...Яхта. Двое мужчин и женщина. Хозяин яхты богат, удачлив. Его приятель честолюбив и завистлив. У Клемана эта ситуация разрешалась убийством богатого «плейбоя». Полански оказался милосерднее – оставил всех героев жить, обозначив возможность криминального исхода лишь намеком, розыгрышем. Столкновение поколений и интеллектов, жизненных «ниш» не потеряло от этого драматизма и напряженности. «Нож в воде» получил хорошие отзывы в прессе и ряд фестивальных наград.

Но Польша представлялась Роману только первой ступенью к мировому признанию. Следующие два фильма он поставил в Англии.

В «Отвращении» Полански своеобразно доводил до крайней точки антониевскую тему отчуждения. У героини фильма (Катрин Денёв) по ходу действия нарастал тотальный патологический страх. Р. Полански ненавязчиво акцентировал симптомы этого безумия, в лучших хичкоковских традициях обыгрывая детали, зловещие ракурсы, светотени, кошмары сновидений...

В следующей английской картине Р. Поланского «Тупик» снялась сестра К. Денёв – Франсуаз Дорлеак. Фильм был поставлен на стыке иронично-философской притчи и стилизованной гангстерской драмы. История о том, как раненый бандит вторгся в жизнь владельцев виллы, находящейся в провинциальной глуши, была рассказана увлекательно и ярко.

После «Тупика» в жизни Романа Поланского произошел еще один поворот. Он переехал в Голливуд, женился на кинозвезде Шерон Тейт, сыграл вместе с ней в своем первом американском фильме «Неустрашимые убийцы вампиров». Вслед за успехом этой ленты последовал зрительский триумф экранизации сенсационного мистического романа Аиры Левина «Ребенок Розмари» с Миа Фэррсу в главной роли. Опираясь на богатое наследие американского жанрового кинематографа, Поланскому удалось удержаться на грани реальности и дьяволиады, благодаря чему атеисты могли воспринимать картину как мастерский триллер о молодой женщине, страдающей манией подозрительности, а верующие – как рассказ о кознях Сатаны, возжелавшего завладеть душой и телом героини...

По воле злого рока тема этой картины трагически отозвалась в судьбе самого Поланского. Во время одного из его европейских вояжей религиозные фанатики из секты некого Чарлза Мейсона, называвшего себя Иисусом-Сатаной, ворвались на виллу режиссера и зверски убили его беременную жену вместе с ее гостями...

Эхо этой трагедии, по-видимому, будет преследовать Романа Поланского всю жизнь, так или иначе возникая в его работах, касающихся темы насилия.

1970-е начались для него с экранизации шекспировского «Макбета». Затем последовала фантазия на тему «Алисы в стране чудес» Льюса Кэррола – «Что?». Главная героиня (Сидни Ром) этой забавной притчи, спасаясь от насильника, попадала в роскошный дом, принадлежащей эксцентричному чудаку (Марчелло Мастроянни), устроившему там царство парадоксов и абсурда.

Картина, к слову, полностью снятая на собственной вилле известного кинопродюсера Карло Понти, была насыщена множеством пародийных намеков, цитат, образов, которые далеко не всегда расшифровывались зрителями и критиками.

Еще одну свою картину – «Китайский квартал» – Полански поставил в традициях классических гангстерских фильмов 1930-х – 1940-х. Недаром в роли отца главной героини (ее роль сыграла Фэй Данавей) появился на экране режиссер Джон Хьюстон – создатель «Мальтийского сокола» (1941) – признанной вершины этого чисто американского жанра.

Друг Романа Поланского – Джек Николсон с блеском сыграл в «Китайском квартале» роль частного детектива.

Столь успешное творческое сотрудничество наверняка бы продолжилось, но вскоре в судьбе Р. Поланского произошел еще один драматический поворот: в 1977 году он был обвинен в совращении несовершеннолетней и сбежал в Европу…

Во Франции Полански снял фильмы «Жилец» с Изабель Аджани и «Тэсс» с Настасьей Кински.

Кинематографическая пресса посвятила его роману с Настасьей немало страниц. И, возможно, эта любовь придала экранизации классического романа редкую гармоничность, завораживающую магию. «Тэсс» заслуженно получила высшие французские кинематографические награда и даже попала в наш официальный прокат. Увы, в купированном и лишенном цвета варианте…

«Я плейбой от кино. Мне нравятся любые жанры, так же как мне нравятся женщины любых типов, – признается Полански в интервью итальянскому журналу «Панорама».

И его фильмы 1980-х – «Пираты» и «Неистовый» – яркое тому подтверждение. Оба они представляют собой тщательно сконструированные постмодернистские ленты, которые под зрелищностью жанров скрывают «подводные рифы» цитат, параллелей, пародийных линий.

Для одних зрителей «Пираты» – увлекательный боевик в духе «Багдадского вора», «Острова сокровищ» и «Одиссеи капитана Блада». Для других – источник наслаждения от игры с переосмысленными мотивами синематечной приключенческой классики.

«Неистовый» вполне может восприниматься как рядовой триллер об исчезновении жены американского ученого (Харрисон Форд), приехавшего на международный конгресс, а может – как своего рода озорной «дайджест» детективного жанра, черных трайлеров и гангстерских саг – от Хичкока до наших дней…

Поланский по-прежнему много работает: в театре, на ТВ, в рекламном бизнесе. В 1990 году он побывал в нашей стране как… актер очередного американского фильма о русской мафии «Назад в СССР».

Роман Полански восхищен красотой и талантом своей жены Эммануэль Сейне которая снималась у него в «Неистовом» и «Горькой луне».

Кстати, «Горькая луна» как бы «закольцовывает» его творчество, являясь своеобразной вариацией «Ножа в воде». Снова «старый» герой провоцирует «молодого». Снова между ними – женщина. Снова вокруг – водная стихия, правда, вместо яхты – океанский теплоход…

Лишь в 2002 году Роман Полански решился обратиться к сокровенномцу для него материалу.

Когда «Золотая пальмовая ветвь» Каннского фестиваля 2002 года досталась драме *«Пианист»,* злые языки тут же сочинили язвительные репортажи о том, как консервативное жюри обласкало ставшего консерватором Романа Поланского.

Да. картину об ужасах Варшавского гетто времен второй мировой войны не назовешь новаторской. Но кто сказал, что произведение искусства всегда должно быть облачено в авангардистскую форму?

История великого польского пианиста, выжившего в гетто, тронула души миллионов зрителей всей планеты…

Валериан Боровчик (1923-2006)

… Огромный белый попугай с желтым хохолком. Красный веер. Бледно-коричневые, серовато-голубые цвета с внезапными алыми вспышками вина в хрустальном бокале. Блеск золотых украшений в полумраке. Белый лебедь в бассейне. Обнаженная женская натура в духе позднего Энгра. И тут же какой-нибудь кадр, совершенно не свойственный эротическому мейнстриму, за который пуританская аудитория без труда может обвинить режиссера в порнографии…

Это мир Валериана Боровчика, искушенного мастера кинематографа эротических наваждений, снов маний и садомазохистских игр, одного из немногих крупных режиссеров мирового экрана, столь последовательно и отважно снимавшего фильмы категории «Х»…

Бесспорно, изобразительное решение, в первую очередь – костюмы, декорации, грим – наиболее сильная сторона Валериана Боровчика. Недаром он был одним из лучших студентов Краковской академии художеств.

Киностарт Боровчика ранним не назовешь: изучив живопись и графику, он несколько лет рисовал афиши и рекламные плакаты, и только в 34 года поставил свой первый короткометражный фильм.

Подружившись с известным польским (а потом – французским) аниматором Яном Леницей, Валериан Боровчик пришел в мультипликационное кино.

Его остроумные короткие анимации «Как-то раз» (1957), «Дом» (1958) и «Школа» (1958) принесли ему огромный фестивальный успех. Западная кинопресса наперебой расхваливала его оригинальную технику («оживление» предметов, аппликаций и т.д.) и причудливую стилистику, напоминающую странную смесь сюрреализма и абсурдизма.

Получив несколько лестных предложений, тридцатишестилетний польский аниматор в 1958 году эмигрировал во Францию, где с прежним успехом поставил блестящие мультфильмы «Волшебник» (1959), «Астронавты» (1959) и «Ренессанс» (1963), поражающие богатством творческой фантазии и воображения.

Казалось бы, у Валериана Боровчика были неплохие шансы войти в кинематографический пантеон в ореоле непревзойденного автора изысканных анимаций, особенно после создания полнометражного «Театра месье и мадам Кабаль» (1967) – кукольного цирка с излюбленными для режиссерской эстетики Боровчика мотивами сексуальной патологии и садизма.

Однако, по-видимому, за десять лет работы с анимацией ее мир стал для постановщика тесен, и в сорокапятилетнем возрасте Валериан Боровчик дебютирует в игровом кинематографе картиной «Гото, остров любви»(1969). Энциклопедия «900 современных французских режиссеров» (Paris, 1986) назвала его «фильмом вуаера для вуаеров». Сюрреализм Боровчика заиграл тут новыми красками, вновь доказывая, что живописно-графическая сторона кинематографа по-прежнему остается коньком постановщика.

После красивой и чувственной «Бланш»(1971) Валериан Боровчик снял, быть может, самую знаменитую свою картину «Аморальные истории»(1974).

В этом фильме, состоящем из нескольких новелл, в творчестве Боровчика впервые столь откровенно и дерзко обозначились грани его знаменитого эротического мира, где нарушение «допустимых» рамок и законов становится фирменным знаком, а талант художника, умеющего представить обнаженные женские тела в самых эффектных

позах, часто вызывающе дерзких, проявляется с безраздельной властью.

Сюжет новеллы «Прилив» даже во времена тогдашней сексуальной революции мог смутить кого угодно: оральный акт между двумя тинэйджерами на морском берегу…

Но вслед за этим коварный Боровчик отправлял зрителей в прошлое, где красавица-графиня, чтобы сохранить свою молодость, купалась в крови убиенных по ее приказу девушек («Эржбета Батори»), а легендарная Лукреция Борджиа всем прочим забавам предпочитала инцест со своим братом-кардиналом и отцом-Папой римским (новелла «Лукреция Борджиа»).

Если первая, современная новелла отличалась скромным изобразительным решением, в том числе и светоцветовым, то остальные аморальные истории представляли собой своего рода костюмированные спектакли с роскошными костюмами и декорациями, с томной игрой в живопись `a la Франсуа Буше («Тереза-философ»), со стилями готики и ренессанса.

Извращенная чувственность, садистский блеск глаз, капли крови, стекающие по обнаженному телу…

Всякий раз балансируя на грани «хорошего» и «плохого» вкуса, Валериан Боровчик превращал своих актеров в послушных марионеток привычного ему мира анимации.

Тема неистребимости людских пороков и необузданности сексуальных фантазий звучит в «Аморальных историях» в разных регистрах – окутанная философским флером, в мрачном кровавом антураже или чуть ли не рафаэлевской торжественности, окрашенной, впрочем, изрядной дозой иронии, бросающей вызов канонической религиозности.

Годом позже на экране вышла еще одна эротическая фантазия Боровчика – «Зверь», вольная экранизация известной сказки о Красавице и Чудовище, в российском варианте известной под названием «Аленький цветочек».

Разбавив сказку мотивами знаменитой новеллы Проспера Мериме «Локис», Валериан Боровчик с ошарашивающей откровенностью обыгрывал детали зоофильских фантазмов, не забывая при этом о костюмах и интерьерах (старинный замок, роскошные покои будуара и пр.).

«Зверь» планировался вначале как пятая новелла «Аморальных историй», но, выпав из односерийного метража, стал самостоятельным фильмом…

Вскоре Боровчик на короткое время приехал в Польшу, чтобы поставить там «Историю греха» – экранизацию романа Стефана Жеромского.

Картина, на мой взгляд, получилась довольно строгой (во всяком случае – для Боровчика) по стилистике и в целом вполне укладывалась в рамки так называемого критического реализма.

Насколько было в его силах, Боровчик показал в фильме социальный фон любовной истории, герои которой были сыграны в отличие от большинства его персонажей-марионеток в традициях бытового психологизма.

То ли находясь под впечатлением коммерческого успеха нашумевшей ленты Джаста Джэйкена «Эмманюэль»(1974), то ли просто нуждаясь в замене артистов-статистов звездами, Валериан Боровчик выбрал Сильви Кристель солисткой своей эротической мелодрамы «Край» («Шлюха»).

Фабула этого фильма, действие которого происходит в середине 1970-х, разворачивается вокруг увлечения симпатичного провинциала красивой и загадочной проституткой.

Но если, скажем, в «Звере» можно обнаружить пародийность авторского взгляда, то в «Крае» (1976) все выглядит вполне серьезно. Соперничая с Джэйкеном, Боровчик находит необычные ракурсы и позы для находящейся в расцвете своей чувственной красоты Кристель и меланхолично рассказывает в меру фрейдистскую «аморальную историю», местами с претензией на мрачноватую поэтичность.

На общем фоне тогдашней сексуальной раскованности европейского кино «Край» прошел по экранам, в общем-то, не слишком заметно. И фильмом «Внутри монастыря»(1978) Боровчик, по всей видимости, хотел вернуть себе славу ниспровергателя кинематографических устоев.

Однако ни лесбийские мотивы, ни изысканность изобразительного ряда не принесли скандального успеха. Художественный результат тоже оказался довольно дискуссионным.

Быть может, поэтому Валериан Боровчик на короткое время возвращается к своей первой любви – анимации. Его изобретательная манипуляция старинными предметами из новеллы «Шкаф», вошедшей в картину «Частные коллекции»(1979) вновь подтвердила его профессиональный класс и потенциал.

В 1980-х Боровчик работал с переменным успехом.

После вольной экранизации повести Роберта Льюиса Стивенсона под двойным франко-английским названием «Доктор Джекил и женщины» («Странная история доктора Джекила и мисс Осборн», 1981) он снял эротическую фантазию на тему трактатов Овидия «Искусство любить» (1983) с Мариной Пьеро, Микеле Плачидо, Массимо Джиротти и Лаурой Бетти.

Визуальный ряд этой картины сопровождался закадровым чтением оригинальных текстов знаменитого древнеримского поэта.

Не могу сказать, что Боровчику удалось создать шедевр поэтического эротизма, однако изобразительная часть картины, несмотря на погрешности вкуса, по-прежнему остается самой сильной стороной режиссера. Игра с оттенками тканей, свето-цветовыми потоками, обнаженной женской натурой, пластикой движений, бесспорно, впечатляет.

Лицо и тело Марины Пьеро с ее скульптурными формами, густыми прядями темных волос и взглядом, исполненным любовного томления, как нельзя лучше подошли для «анимационных» методов Валериана Боровчика. Снимая актрису, одетую в торжественные римские одежды и без оных, сквозь аквариумное стекло или воду бассейна, камера создает живописные композиции «любовного искусства»...

К сожалению, следующий фильм Валериана Боровчика – «Эммануэль-5»(1986) снимался, вероятно, не от хорошей жизни.

Ни до, ни после этой ленты Боровчик не делал сиквелов. Но если уж он, некоронованный король киноэротики, был вынужден поставить пятую по счету серию, рожденную его соперником Джейкэном, значит, финансы режиссера в то время пели весьма тоскливые романсы...

Незаинтересованное, холодное отношение к вынужденной «шабашке» ощущается в «Эммануэль-5» во всем: картина получилась на редкость скучной, эротические сцены (к тому же без Сильви Кристель) сняты без всякого азарта, сюжет – примитивен и лишен даже намека на пародийность.

Изобразительный ряд выглядит здесь обескураживающее стандартно: словно, вместо Боровчика на съемочной площадке был какой-нибудь Бруно Зинконе (автор столь же убогого опуса под названием «Эммануэль-6»)...

В конце 1980-х шестидесятипятилетний Валериан Боровчик пытался вернуть былую форму.

Его садомазохистская по сюжету картина «Все должно исчезнуть»(1988) снова построена на пластике эротической игры мужчины (Матье Карьер) и женщины (Марина Пьеро).

Слов нет, пресыщенный современный киномир уже не удивишь ни дразнящей сексуальностью странных взаимоотношений персонажей, ни изысками «картинки», ни претензиями на многозначность философских трактовок.

Конечно, подобный киноспектакль марионеток выглядит сегодня слегка старомодно. Да и эротизм Валериана Боровчика подрастерял

былую агрессивную эпатажность. Но создатель «Аморальных историй» по-прежнему остается верен себе...

(1991)

P.S. При всей моей любви к польскому кинематографу, я написал о нем до обидного мало, хотя чуть ли не каждый польский режиссер второй половины 1950х = 1980-х годов наверняка заслуживал отдельного подробного разговора...

Польское кино этого приода – уникальное явление мировой культуры, о котором, я уверен, напишут еще целые киноведческие тома...

Литература

Антонов О. Магда Завадская // Актеры зарубежного кино. Вып. 7. М.: Искусство, 1972. С.92-101.
Бауман Е.В. История одного хобби // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С. 184-185.
Березницкий Я.А. Тадеуш Ломницкий // Актеры зарубежного кино. Вып. 6. М.: Искусство, 1971. С.78-93.
Вирен Д.Г. «Навылет» Гжегожа Круликевича – манифест экспериментального киноязыка // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. 2013. № 4 (80). Ч. 3. С. 17-22.
Вирен Д.Г. Экспериментальные тенденции в польском кино 1970-х годов. Гжегож Круликевич и другие. Дис. … канд. филос. наук. М., 2015. 162 с.
Горелов Д.В. Либо пан – либо пропал. Памяти польского кино // Театр. 2011. № 5. С. 136-140. http://oteatre.info/libo-pan-libo-propal/#more-560
Елисеева Т.Н. Александр Форд // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 164.
Елисеева Т.Н. Анджей Вайда // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.32.
Елисеева Т.Н. Анджей Мунк // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.124.
Елисеева Т.Н. Ванда Якубовская // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 198.
Елисеева Т.Н. Войчех Хас // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 170-171.
Елисеева Т.Н. Героика // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 24-25.
Елисеева Т.Н. Допрос // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 37-38.
Елисеева Т.Н. Ежи Гоффман // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.53.
Елисеева Т.Н. Ежи Кавалерович // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 72.
Елисеева Т.Н. Иллюминация // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 54-55.
Елисеева Т.Н. Казимеж Куц // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.97.
Елисеева Т.Н. Кшиштоф Занусси // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.66-67.
Елисеева Т.Н. Мать Иоанна от ангелов // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 71.
Елисеева Т.Н. Нож в воде // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 82.
Елисеева Т.Н. Пепел и алмаз // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 99-100.
Елисеева Т.Н. Режиссеры польского кино. Библиографический справочник. М.: Материк, 2007. 128 с.
Елисеева Т.Н. Режиссеры польского кино. Библиографический справочник. М.: НИИК, 1996. 90 с.
Елисеева Т.Н. Санаторий под песочными часами // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 122-123.
Елисеева Т.Н. Свадьба // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 123-124.
Елисеева Т.Н. Феликс Фальк // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.159.

Елисеева Т.Н. Человек из мрамора // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 153-154.
Елисеева Т.Н. Януш Маевский // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 109-110.
Задорожная Е. Польские кинематографисты, их герои и антигерои // Обсерватория культуры. 2006. № 5. С. 46-48.
Кириллов М. Забытое родное польское кино. 2011. http://kinogramma.ru/polish-cinema/
Колодяжная В.С. Кино Польской народной республики (1945-1970). М.: ВГИК, 1974. 89 с.
Кудрявцев С.В. Анджей Вайда: человек-алмаз // Независимая газета. 25.03.2000. http://www.ng.ru/culture/2000-03-25/7_vaida.html
Кудрявцев С.В. Константа // 3500 кинорецензий. 2007. https://kinanet.livejournal.com/965663.html
Кудрявцев С.В. Он делает не фильмы, а кинематографию // Первое сентября. 2013. № 30. http://ps.1september.ru/article.php?ID=200303027
Кудрявцев С.В. Три цвета: синий // 3500 кинорецензий. 2007. https://kinanet.livejournal.com/810011.html
Лаврентьев С.А. Анджей Вайда. После забвения // Советский экран. 1989. № 3.
Маркулан Я.К. Александра Шленска // Актеры зарубежного кино. Вып. 4. М.: Искусство, 1968. С.57-69.
Маркулан Я.К. Кино Польши. Л.-М.: Искусство, 1967. 292 с.
Михалкович В.И. Станислав Микульский // Актеры зарубежного кино. Вып. 11. М.: Искусство, 1977. С. 150-167.
Молчанов В.С. Фильмы социалистической Польши: создание, судьбы. М., 1989.
Муратов Л. Барбара Брыльска // Актеры зарубежного кино. Вып. 12. М.: Искусство, 1978. С. 6-23.
Муратов Л. Богумил Кобеля // Актеры зарубежного кино. Вып. 8. М.: Искусство, 1973. С. 66-79.
Муратов Л. Густав Холубек // Актеры зарубежного кино. Вып. 10. М.: Искусство, 1976. С. 138-155.
Паламарчук Н., Зубрицкая Е. Польский кинематограф: история и современность // Studia polonica. Калининград, 2007. С. 84-91.
Плахов А.С. Плен рефлексии и нота романтизма // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С. 169-174.
Плахов А.С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: Аквилон, 1999. 464 с.
Рахаева О.В. Кшиштоф Занусси: между «идеалом» и «действительностью» // Киноведческие записки. 2007. № 81. С.218-251.
Рахаева О.В. Русские мотивы в польском кино // Киноведческие записки. 2012. № 100-101. С. 222-237.
Рубанова И.И. Гдыня-2009. Польское кино – фестиваль и кинематография // Искусство кино. 2009. № 10.
Рубанова И.И. «Какие мы?». Заметки о фильмах молодых режиссеров Польши // Советский экран. 1972. № 7. С. 14-15.
Рубанова И.И. Березы Польши // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С. 151-153.
Рубанова И.И. Згибнев Цыбульский // Актеры зарубежного кино. Вып. 1. М.: Искусство, 1965. С.135-149.
Рубанова И.И. Новые имена в польском кино // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С. 255-261.

Рубанова И.И. Польское кино. Фильмы о войне и оккупации. М.: Наука, 1966. 212 с.
Рубанова И.И. Соблазны и ловушки прошлого // Сеанс. 2013. № 57-58. http://seance.ru/blog/polish_film_rubanova/
Рубанова И.И. Человек с «Оскаром» // Итоги. 2000. № 13.
Рубанова И.И. Черное и красное Анджея Вайды // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С. 174-176.
Рубанова И.И. Что Польша? Что кино? // Искусство кино. 1989. № 1. С. 129-138. № 2. С. 154-163.
Рубанова, И.И. Роман с польским кино / беседовал Д. Вирен // Culture.pl. 2015. http://culture.pl/ru/article/irina-rubanova-roman-spolskim-kino
Рысакова С. Творчество польского кинорежиссера Александра Форда // Кино и время. 1960. Вып. 1.
Соболев Р.П. Анджей Лапицкий // Актеры зарубежного кино. Вып. 5. М.: Искусство, 1970. С.18-37.
Соболев Р.П. Беата Тышкевич // Актеры зарубежного кино. Вып. 3. М.: Искусство, 1966. С.155-173
Соболев Р.П. Встреча с польским кино. М.: БПСК, 1967. 104 с.
Соболев Р.П. Ежи Кавалерович, Фильмы, стиль, метод. М.: Искусство, 1965.
Соболев Р.П. Пути польского кино/ / Киноискусство наших друзей. М.: Знание, 1979. С.78.
Сокольская А.Л. Люцина Винницка // Актеры зарубежного кино. Вып. 2. М.: Искусство, 1965. С.54-66.
(Сурков Е.Д.) Анджей Вайда: что дальше? // Искусство кино, 1981, № 10.
Сухин Г. Барбара Крафтувна // Актеры зарубежного кино. Вып. 9. М.: Искусство, 1975. С. 90-103.
Федоров А.В. Киноискусство Польши 1970-х: «третье поколение» и дебюты молодых. 1982. http://kino-teatr.ru/kino/art/kino/4083/
Филимонов В. "То не штука - зибить крука...". Как мы смотрели польское кино // Историк и художник. 2008. № 1/2. С. 289-308
Фролова Е. Пола Ракса // Актеры зарубежного кино. Вып. 10. М.: Искусство, 1976. С. 120-137.
Черненко М.М. Казимеж Куц // Киноведческие записки. 2005. № 72. С. 313-350. № 74. С.206-233.
Черненко М.М. «Барышни из Вилько» // Объектив. 1990. № 3 http://chernenko.org/340.shtml
Черненко М.М. «Березняк» // На экранах мира. 1972. Вып. 4. http://chernenko.org/088.shtml
Черненко М.М. «Вундеркинд». 1990. № 3. http://chernenko.org/336.shtml
Черненко М.М. «Дансинг в ставке Гитлера» // Искусство кино. 1968. № 10. http://chernenko.org/043.shtml
Черненко М.М. «Женщина в шляпе» // Искусство кино. 1985. № 12. http://chernenko.org/263.shtml
Черненко М.М. «Жилец» // Искусство кино. 1967. № 12.
Черненко М.М. «Защитные цвета» // Объектив. 1990. № 3. http://chernenko.org/335.shtml
Черненко М.М. «Земля обетованная» // На экранах мира. 1977. Вып. № 7. http://chernenko.org/r015.shtml
Черненко М.М. «Золотой поезд». 1990. № 3, http://chernenko.org/338.shtml
Черненко М.М. «Кингсайз» // Объектив. 1990. № 1. http://chernenko.org/334-3.shtml

Черненко М.М. «Кинопробы» // Объектив. 1990. № 1. http://chernenko.org/334-2.shtml
Черненко М.М. «Короткий фильм об убийстве». Объектив. 1990. № 3, http://chernenko.org/337.shtml
Черненко М.М. «Кто бросит в него камень?..» // Искусство кино. 1987. № 6. http://chernenko.org/291.shtml
Черненко М.М. «Пепел и алмаз» // TV Ревю. 1992. № 13. http://chernenko.org/380.shtml
Черненко М.М. «Полный вперёд» // Искусство кино. 1967. № 12. http://chernenko.org/035.shtml
Черненко М.М. «Роковая случайность», или Три фильма Анджея Костенки // Кино. 1979. № 10. http://chernenko.org/184.shtml
Черненко М.М. WIESZCZ – слово непереводимое // Экран и сцена. 2001. № 12, http://chernenko.org/484.shtml
Черненко М.М. Агнешка Холланд // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 176.
Черненко М.М. Анджей Вайда // Советский экран. 1964. № 12. http://chernenko.org/009.shtml
Черненко М.М. Анджей Вайда. М.: Искусство, 1965 (a).
Черненко М.М. Войцех Вуйцик // Объектив. 1990. № 1. http://chernenko.org/334.shtml
Черненко М.М. Даниэль Ольбрыхский // Искусство кино. 1970. № 3. http://chernenko.org/059.shtml
Черненко М.М. Десять из 430 // Советский экран. 1974. № 14. http://chernenko.org/116.shtml
Черненко М.М. Збигнев Цибульский // Советский экран. 1965 (b). № 15. http://chernenko.org/012.shtml
Черненко М.М. Концерт на одной струне, или Лабораторное кино Занусси и Жебровского // Занусси К., Жебровский Э. Телевизионные киноновеллы. М., 1978. http://chernenko.org/168.shtml
Черненко М.М. Майя Коморовская-Тышкевич: испытание одиночеством // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С. 209-213.
Черненко М.М. Наш общий Гофман, или Стори поверх истории // Искусство кино. 2000. № 4 http://chernenko.org/469.shtml
Черненко М.М. Неповторимость национальной легенды, или Приключение по-польски и по-югославски // Приключенческий фильм - пути и поиски. М.: ВНИИК, 1980. http://chernenko.org/186.shtml
Черненко М.М. Печальные образы // Независимая газета. 1996. 29.03.1996. http://chernenko.org/424.shtml
Черненко М.М. Польша // Панорама кинематографа социалистических стран. М.: ВНИИК, 1989. http://chernenko.org/316.shtml
Черненко М.М. Привычный и непривычный Вайда // Искусство кино. 1971. № 8. http://chernenko.org/074.shtml
Черненко М.М. Сага о «лодзерменше» // Искусство кино. 1975. № 6. http://chernenko.org/126.shtml (повтор!)
Черненко М.М. Станислав Барея // Объектив. 1990. № 3. http://chernenko.org/339-1.shtml
Черненко М.М. Стилизация в квадрате // Искусство кино. 1984. № 6. http://chernenko.org/239.shtml
Черненко М.М. Феликс Фальк // Объектив. 1990. № 4. http://chernenko.org/341.shtml

Черненко М.М. Человек из пепла // Советский экран. 1978. № 5. http://chernenko.org/171.shtml
Черненко М.М. Что есть истина? или Третий процесс Риты Горгоновой // Кино. 1980. № 1. http://chernenko.org/188.shtml
Черненко М.М. Юлиуш Махульский” // Объектив. 1990. № 1, http://chernenko.org/334-4.shtml
Чижиков М. Тадеуш Ломницкий // Советский экран. 1966. С. 18-19.
Юренев Р.Н. О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши // Вопросы эстетики. 1959. Вып. 2. С. 83-110.

Коротко об авторе

ФЕДОРОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ

Род. 4 ноября 1954

Окончил киноведческий факультет ВГИКа (1983), аспирантуру (1986) и докторантуру (1993) Института художественного образования Российской Академии образования (Москва). Доктор педагогических наук (1993): защитил диссертацию по кино/медиаобразованию в высшей школе. Профессор (1994), почетный работник высшего профессионального образования, почетный президент Ассоциации кинообразования и медиапедагогики России (2003-2014), главный редактор журнала «Медиаобразование» (с 2005), член Союза кинематографистов России (с 1984), Национальной Академии кинематографических искусств и наук России (с 2002), ФИПРЕССИ (FIPRESCI). Эксперт Аналитического центра при Правительстве РФ по проектам Комиссии при Президенте Российской Федерации по модернизации и технологическому развитию экономики России (с 2012), эксперт Министерства образования и науки РФ (с 2014 года, федеральный реестр экспертов научно-технической сферы, свидетельство № 08-05700 от 28.03.2014).

Лауреат премии Союза кинематографистов по кинокритике и киноведению (1983), преми1 (2001, 2016) и диплома (2014) Гильдии киноведов и кинокритиков России, премии «За выдающийся вклад в развитие медиаобразования» (2007, 2016). Награжден Дипломом Министра культуры РФ «За большой вклад в сохранение духовно-культурного наследия России» (2008). Лауреат Всероссийского конкурса «Лучшая книга по коммуникативным наукам и образованию» (1 место в номинации «Медиаобразование», 2009). Лауреат всероссийского конкурса ведущих научных школ РФ (2003-2005) по программе Президента РФ, всероссийского конкурса по Аналитической программе «Развитие научного потенциала высшей школы» (2006-2008) и по Федеральной целевой программе «Кадры» (2010-2012) Министерства образования и науки Российской Федерации. Руководитель многих проектов по научно-исследовательским грантам по гуманитарным наукам (по темам медиаобразования, медиакультуры и истории киноискусства): Российского научного фонда (2017-2019), Российского фонда фундаментальных исследований (2018-2019), Российского гуманитарного научного фонда (1999-2012), Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства (2001-2002), Министерства образования России (1997-2000), Программы «Университеты России»

(2002-2003), Центрально-Европейского университета (1998, 2006), Института Кеннана (2003, 2008), немецкого фонда DAAD (2000, 2005, 2010, 2014), Швейцарского научного фонда (2000), Фонда поддержки научных исследований Франции Foundation - Maison des science de l'homme (2002, 2009), ECA Alumni (2004), ИНО-Центр– МИОН: Межрегиональные исследования в общественных науках» (2004-2005) и др.

Работал в прессе, в средних школах, был членом редколлегии журнала «Экран» (Москва), преподавал в Российском Новом университете (РОСНОУ). Свыше 20 лет заведовал кафедрой социокультурного развития личности ТГПИ. В 2005 – 2014 работал проректором по научной работе ТГПИ. С 2014 по 2018 – зам. директора по научной работе Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала Ростовского государственного экономического университета) Читает курсы по медиаобразованию, медиакультуре, киноискусству, руководит аспирантами и магистрантами по тематике медиаобразования, является главой ведущей научной школы РФ в области гуманитарных наук (по теме медиаобразования и медиакомпетентности).

Автор свыше двадцати книг по проблемам российского и зарубежного киноискусства, теории, истории и методике медиаобразования. Публикуется по вопросам киноискусства и медиаобразования с 1978 года (свыше 500 статей в российских и зарубежных журналах). Печатался в научных сборниках, в журналах: «Alma Mater: Вестник высшей школы», «Вестник Российского гуманитарного научного фонда», «Высшее образование в России», «Инновации в образовании», «Телекоммуникации и информатизация образования», «Дистанционное и виртуальное обучение», «Искусство и образование», «Мир образования – образование в мире», «Школьные технологии», «Вестник института Кеннана в России», «США-Канада: экономика, политика, культура», «Педагогика», «Человек», «Специалист», «Перемена», «Медиатека», «Школьная библиотека», «Практическая психология», «Педагогическая диагностика», «Молодежь и общество», «Медиаобразование», «Экран», «Искусство кино», «Киномеханик», «Мнения», «Видео-Асс Премьер», «Видео-Асс экспресс», «Видеомагазин», «Встреча», «Мониторинг», «Журналистика и медиарынок», «Total DVD», «Про кино» (Москва), «Новини кіноекрана», «Кіно-Коло», «Медиакритика» (Украина), «Инновационные образовательные технологии» (Белоруссия»), «Кино» (Литва), *Audience* (США), Cineaste (США), *Film Threat* (США), *Russian Education and Society* (США), *Canadian Journal of Communication* (Канада), *Cinemaction* (Франция), *Panoramiques* (Франция), Educommunication (Бельгия),

International Research Forum on Children and Media (Австралия), *Media i Skolen, Tilt* (Норвегия), *MERZ: Medien + Merziehung* (Германия), *Media Education Journal* (Шотландия), *Educational Media International (США), Thinking Classroom (Canada), Film International (UK), Comunicar (Spain), European Journal of Contemporary Education (Slovakia)* и др.; в газетах «Арт-фонарь», «Культура», «Наше время», «Неделя», «Новая городская газета», «Учительская газета», «Экран и сцена», «СК-Новости», «Литературная газета», «Первое сентября», «Деловой экран» и др.

Неоднократно участвовал в работе зарубежных международных научных конференций по проблемам медиаобразования (Женева, 1996, 2000; Париж, ЮНЕСКО - 1997, 2007, 2009; Сан-Паулу, 1998; Вена, ЮНЕСКО-1999; Салоники-1999, 2001; Торонто-2000; Лондон-2002; Монреаль, 2003; Балтимор, 2003; Будапешт, 2006; Прага, 2007; Грац, 2007; Мадрид, ООН-2008, Людвигсбург, 2010; Доха, 2010, 2013; Белград, 2012, Москва, 2010-2014, Стамбул (2013), Братислава (2016, 2017 и др.).

Занимался научно-исследовательской работой в области медиакультуры и медиаобразования в Центрально-Европейском (Будапешт, 1998, 2006) и Кассельском (Кассель, 2000) университетах, в университете Гумбольдта (Берлин, 2005), в университетах Майнца (2010) и Франкфурта (2014), в Центрах медиаобразования Министерств образования Бельгии (Брюссель, 2001) и Франции (CLEMI, Париж, 2002, 2009), в Институте Кеннана (W.Wilson Center, Вашингтон, США, 2003), в Сорбонне (Париж, 2009). Был членом жюри (включая жюри ФИПРЕССИ) на международных фестивалях в Москве, Сочи, Оберхаузене, Орьяке, Монреале, Локарно и др. Выступал с докладом на слушаниях Совета Европы по вопросам Интернет и медиаобразования (Страсбург, 2002) на конференции Совета Европы по медиаграмотности (Грац, 2007) и всемирном Форуме ООН «Альянс цивилизаций» (Мадрид, 2008).

Библиография (книги А.В. Федорова):

«За» и «против»: Кино и школа. М.,1987.
Трудно быть молодым: Кино и школа. М.,1989.
Видеоспор: кино - видео - молодежь. Ростов, 1990.
Подготовка студентов педвузов к эстетическому воспитанию школьников на материале экранных искусств (кино, телевидение, видео). Таганрог, 1994.
Киноискусство в структуре современного российского художественного воспитания и образования. Таганрог, 1999.
Медиаобразование: История, теория и методика. Ростов, 2001.
Медиаобразование в России: Краткая история развития. Таганрог, 2002 (совм. с И.В.Челышевой).

Медиаобразование сегодня: содержание и менеджмент/Ред. А.В.Федоров. М., 2002.
Медиаобразование в педагогических вузах. Таганрог, 2003.
Медиаобразование в зарубежных странах. Таганрог, 2003.
Violence on the Russian Screen and Youth Audience. Taganrog, 2003. http://interact.uoregon.edu/medialit/MLR/home/dwnload/violence.doc
Media Education: Sociology Surveys. Taganrog, 2003.
interact.uoregon.edu/medialit/MLR/home/dwnload/sociology.doc
http://www.nordicom.gu.se/cl/publ/electronic/Book%202007%20ME%20SociologyFedorov.pdf
Права ребенка и проблема насилия на российском экране. Таганрог, 2004.
Медиаобразование и медиаграмотность. Таганрог, 2004.
Медиаобразование в ведущих странах Запада. Таганрог, 2005 (совм. с А.А.Новиковой).
Медиаобразование будущих педагогов. Таганрог, 2005.
Медиаобразование: социологические опросы. Таганрог, 2007.
Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М., 2007.
On Media Education. Moscow, 2008.
Медиаобразование: вчера и сегодня. М., 2009.
Film Studies in the University Students' Audience: From Entertainment Genres to Art House. Moscow, 2013, 233 p.
Media Pedagogy in Russia. In *Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Online (Medienpädagogik, Medienpädagogik international).* Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2013. 33 p.
Анализ аудиовизуальных медиатекстов. М.: Директ-Медиа, 2013. 182 с.
Западный экран: авторы и звезды (записки из прошлого века). М.: Директ-Медиа, 2013. 338 с.
Медиаобразование // Большая российская энциклопедия. Т. 17. М.: Большая российская энциклопедия, 2012. С. 480.
Медиаобразование будущих педагогов. М.: Директ-Медиа, 2013. 315 с.
Медиаобразование в зарубежных странах. М.: Директ-Медиа, 2013. 139 с.
Медиаобразование в педагогических вузах. М.: Директ-Медиа, 2013. 125 с.
Медиаобразование и медиаграмотность. М.: Директ-Медиа, 2013. 343 с.
Медиаобразование: вчера и сегодня. М.: Директ-Медиа, 2013. 233 с.
Медиаобразование: История, теория и методика. М.: Директ-Медиа, 2013. 708 с.
Медиаобразование: социологические опросы. М.: Директ-Медиа, 2013. 217 с.
Права ребенка и проблема насилия на российском экране. М.: Директ-Медиа, 2013. 406 с.
Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М., 2013. 230 с.
Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М.: Директ-Медиа, 2013. 230 с.
Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода: проблемы и тенденции. М.: Директ-Медиа, 2013. 47 с.
Film studies in the university students' audience: from entertainment genres to art house. Moscow, 2014. 232 p.
Russia. In: Silverblatt, A. (Ed.). The Praeger Handbook of Media Literacy (Vol. 2). Santa Barbara, California and Oxford, England : Praeger, 2014, pp.918-929.
Ukraine. In: Silverblatt, A. (Ed.). The Praeger Handbook of Media Literacy (Vol. 2). Santa Barbara, California and Oxford, England: Praeger, 2014, pp.941-946.
Массовое медиаобразование в СССР и России: основные этапы / Под ред. А.В. Федорова. М.: МОО «Информация для всех», 2014. 267 с.

Медиаобразование в странах Восточной Европы / Под ред. А.В. Федорова. М.: МОО «Информация для всех», 2014. 140 с.
Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М.: Директ-медиа, 2014. 618 с.
Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. М.: Директ-медиа, 2014. 62 с.
Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2015). М., 2015. 221 с.
Media Literacy Education. Moscow, 2015. 577 p.
Медиаобразование: история и теория. М.: МОО "Информация для всех», 2015. 450 с.
Film Criticism. Moscow, 2015. 382 p.
Russia in the Mirror of the Western Screen. Moscow, 2015. 117 p.
Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода. М. 2015. 120 с.
Федоров А.В. Отечественный игровой кинематограф в зеркале советской кинокритики. М., 2016. 111 с.

e-mail: 1954alex@mail.ru

Литература о А.В. Федорове:

(О книгах А.В.Федорова «Медиаобразование и медиаграмотность» и «Права ребенка и проблема насилия на российском экране») // Кинопроцесс. 2005. № 1. С.173, 175).
Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна – к постмодерну. М., 2005. С.397.
Корконосенко С.Г. Преподаем журналистику: Профессиональное и массовое медиаобразование: Учебное пособие. СПб., 2004. С.79-81.
Короченский А.П. Важный вклад в медиапедагогику // Медиаобразование. 2005. № 1. С.121-124.
Чудинова В.П. и др. Дети и библиотеки в меняющейся среде. М., 2004. С.155-165.
Янчевская Е. Из жизни на экран и обратно // Независимая газета. 2.09.2004.
Короченский А.П. Медиаобразование и журналистика на юге России // Юг России в прошлом и настоящем: история, экономика, культура. Белгород, 2006. Т.1. С.316-323.
Поличко Г.А. Киноязык, объясненный студенту. М., 2006. С.7.
Russian Teachers and Media Education. In: Newsletter on Children, Youth and Media in the World. 2005. N 1. http://www.nordicom.gu.se/cl/publ/letter.php
www.tu-ilmenau.de/fakmn/uploads/media/Russia-report_3.pdf
Burke, B.R. (2008). Media Literacy in the Digital Age Implications for Scholars and Students. In Communication Studies Today At the Crossroads of the Disciplines. Moscow, 2008. http://edu.of.ru/medialibrary/default.asp?ob_no=44535
Медийная и информационная грамотность едины // Академия. 2014. № 33. С.7.

Webs:

https://zen.yandex.ru/id/5ce43762b9535c00b0b09768?clid=&referrer_clid=228&token=
http://mediaeducation.ucoz.ru/
http://mediaeducation.ucoz.ru/load/media_education_literacy_in_russia/8
http://www.mediagram.ru

Федоров Александр Викторович

Федоров А.В. Польский альбом: заметки о кино. М.: МОО «Информация для всех», 2019

Монография

Электронное издание

**** Исследование, на основе которого написана данная монография, частично выполнено за счет средств гранта Российского научного фонда (проект №14-18-00014) в Таганрогском институте управления и экономики. Название проекта: «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов».***

Издатель:
МОО «Информация для всех»
Почтовый адрес: Россия, 121096, Москва, а/я 44
E-mail contact(at)ifap.ru
http://www.ifap.ru

Электронное издание

e-mail mediashkola(at)rambler.ru

При отправлении э-писем нужно заменить (at) на @

Полный текст данной монографии в свободном доступе можно скачать по адресу:

http://www.mediagram.ru/library/